

Juan Ignacio Bernués Sanz

Resplandores en lo fronterizo: El Alto Aragón como tema en el arte francés a lo largo de un siglo (1820-1920)

Departamento
Historia del Arte

Director/es
Lorente Lorente, Jesús Pedro

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>



Universidad
Zaragoza

Tesis Doctoral

**RESPLANDORES EN LO FRONTERIZO: EL ALTO
ARAGÓN COMO TEMA EN EL ARTE FRANCÉS A
LO LARGO DE UN SIGLO (1820-1920)**

Autor

Juan Ignacio Bernués Sanz

Director/es

Lorente Lorente, Jesús Pedro

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Historia del Arte

2013



RESPLANDORES EN LO FRONTERIZO: EL ALTO ARAGÓN COMO TEMA EN EL ARTE FRANCÉS A LO LARGO DE UN SIGLO (1820-1920)

TESIS

Que para optar al grado de Doctor, con mención “Doctor Europeo” presenta:

JUAN IGNACIO BERNUÉS SANZ
(Licenciado en Historia del Arte)

Dirigida por el Doctor D. Jesús Pedro Lorente Lorente

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE**

ZARAGOZA, Septiembre de 2012



Fig. 1. Victor Hugo
Muletier Aragonais, gorges de Tolosa, 11 août 1843
Tinta a plumilla
(B.N. Msss, n. a fr. 13.446, fº 37, Ibídem)

“J'aimerais bien à être muletier (car j'ai vu un muletier), à me
coucher sur mes mules et à entendre leurs clochettes dans les
gorges des montagnes; ma chanson moresque fuirait répétée par les
échos.”

Gustave Flaubert
Voyage aux Pyrénées et en Corse, 1840

RESUMÉ

Avec l'intention de tracer un panoramique contextuel –inédit jusqu'à présent- du poids spécifique atteint par le monde pyrénéen aragonais durant la vaste période d'évolution de l'art français qui s'étale sur un siècle (1820-1920), la thèse doctorale ici présentée se fonde sur l'hypothèse de l'existence d'un nombre appréciable de créateurs français qui eurent recours à cette aire géographique privilégiée à l'heure de puiser leur inspiration. En raison de leur situation frontalière stratégique internationale et leur personnalité résolument "pittoresque", les Pyrénées aragonaises surent apporter à la création du XIX^e siècle de la Gaule, un cadre profondément évocateur de ce fabuleux trésor de beautés pittoresques que beaucoup de créateurs de cette période, sensibles au nommé « mythe hispanique » souhaitèrent recréer avec ferveur.

Définir, profiler et analyser au moyen de la casuistique existante, la façon avec laquelle certains possibles traits auraient pu s'imbriquer au fil du temps au point de former une image plus ou moins définie et consistante de ce qui appartient au Haut-Aragon dans la culture visuelle française de la période signalée, constitue le principal objectif de cette thèse. Dans cette direction, l'analyse de ces traits constitutifs qui pourraient se rapprocher ou se distancier de ce que l'on appelle hors de nos frontières, le "mythe hispanique", a été considéré comme étant de première importance, si nous tenons compte du fait que l'image transmise de ce qui conforme le Haut-Aragon en France ne se développerait pas en marge du tout puissant discours du mythe ; l'hypothèse de travail se complétait par l'idée que, néanmoins, cette image spécifique aurait atteint des valeurs considérables de différenciation qui lui confèreraient une personnalité indiscutable, au point d'exercer, à son tour, un rôle potentiellement contributif à la construction culturelle du mythe prestigieux et influent. Le déroulement de la thèse prouve par des arguments dignes de foi, la construction de cette personnalité et montre l'appréciable degré de sensibilité avec lequel un groupe nourri et hétérogène d'artistes français s'intéressèrent au Haut-Aragon, mettant en valeur ses accents différentiels sans perdre de vue les côtés « exotiques » qui caractérisent en bonne mesure l'image générique du « caractère espagnol » dans la culture française de cette période. Une telle approche implique une construction culturelle beaucoup plus minoritaire, inconnue et inédite de ce qui est hispanique que la première image monopolisée et propagée de façon extraordinaire par le genre artistique qui a pour sujet l'Andalousie et ses mœurs.

Etant donné que l'intérêt des chercheurs pour ce phénomène a été monopolisé dans notre pays par une réflexion suivant l'interprétation française du caractère espagnol, laquelle s'appuie principalement sur la période romantique et sur l'Espagne méridionale au détriment d'autres périodes et d'autres régions espagnoles qui peu ou rien ont à voir avec le modèle prépondérant, la thèse contribue à combler certaines carences d'investigation concernant la compréhension de la diversité régionale, qui ne manque d'aucune façon de consistance ni d'importance quantitative et qualitative. Pour tout cela, on a tenu compte d'une bibliographie à caractère hétérogène (en grande partie écrite en France) capable de faire la lumière sur la question en général ou de se concentrer sur le travail réalisé par certains artistes en concret qui ont prêté une attention toute particulière à la spécificité aragonaise, soulignant les nombreuses révisions –générales ou monographiques- abordées par les institutions qui gèrent les musées provinciales françaises : musées des Beaux-Arts de Bordeaux, de Pau, de Toulouse, d'Orléans ou de Grenoble, entre autres.

La recherche affronte la localisation et l'étude de toutes ces oeuvres artistiques susceptibles de recréer la thématique étudiée –en grande partie conservées actuellement dans des musées et des collections publiques et privées disséminées partout dans le monde, ou, qui circulent sur le marché international très actif de l'art et des antiquités-, toujours dans un contexte, dans le cadre historique-artistique et critique qui leur est inhérent: pour leur évidente valeur documentaire et historique, les critiques d'« époque » ont été récupérées, chaque fois que cela a été possible, et ont été intégrées dans le corpus argumentaire de la thèse quand leur caractère éclairateur ou représentatif l'ont requis. On distingue en premier lieu la bibliographie qui fait référence aux salons parisiens ou la présence du monde traditionnel haut-aragonais est notoire, ainsi que celle à caractère historique capable d'apporter des informations inédites sur un nombre élevé d'oeuvres disparues en raison du capricieux destin historique mais dont l'existence a laissé des traces dans le milieu littéraire. Ce travail a permis de récupérer des textes rédigés par des critiques aussi influents que Théophile Gautier (1830-1872), Charles Blanc (1813-1882), Théophile Thoré (1807-1869), Paul Mantz (1821-1895), Francis Wey (1812-1882), Clément de Ris (1820-1882), F. de Lagenevais (pseudonyme d'Henri Blaze de Bury, 1813-1888), ou encore de grand prophète de la poésie moderne Charles Baudelaire (1821-1867), entre autres, qui eurent des égards dans leurs notes pour la trajectoire picturale des thématiques du Haut-Aragon à une époque indiscutablement brillante de l'histoire de l'art européenne.

Accepté par la culture française de l'époque pour être une importante réserve de ce qui est à caractère pittoresque dans une Europe soumise à de puissants changements, le milieu socioculturel du Haut-Aragon et ses iconographies les plus caractéristiques se situent à un point intéressant de confluences. La bonne situation géographique de la zone a permis à un groupe nourri et varié d'artistes, le contact direct avec les manifestations d'une culture traditionnelle vouée cependant à la disparition, et apercevoir des aspects d'une Espagne fortement singularisée par son exotisme sur le continent européen. L'analyse contextuelle de ces artistes et de leurs oeuvres "pyrénéennes" a permis, par ailleurs, d'éclaircir certains aspects importants du cap adopté par la peinture espagnole durant le premier tiers du XXe siècle, à travers les pinceaux de certaines figures-clefs de notre rénovation artistique étroitement liés au panorama artistique du pays voisin -principalement, Ignacio Zuloaga (1870-1945) et Joaquín Sorolla (1863-1923) et quelques-uns de leurs nombreux disciples-, artistes qui trouvèrent dans l'idiosyncrasie aragonaise une importante source d'inspiration, assimilant les lettres de noblesse décernées au thème par des artistes aussi importants dans les différentes étapes de l'évolution de l'art français du XIXe, qu'Adolphe Leleux (1812-1891), Camille Roqueplan (1803-1855), Eugène Delacroix (1798-1863), Eugène Devéria (1805-1865), Charles Landelle (1821-1908), Rosa Bonheur (1822-1899), Alexandre Antigna (1817-1878), Alexandre Guillemin (1817-1880), Léon L'hermitte (1844-1925), etc. Le dernier chapitre de cette saga est l'attraction pour le Haut-Aragon que, durant la première décennie du XXe siècle, ont éprouvée les artistes bordelais William Laparra (1873-1920) et Raoul Laparra (1876-1943), indissociablement unis dans une période concrète de leur respective carrières autour de la figure d' Ignacio Zuloaga et son expression de l'Espagne Noire. L'inclusion de ce dernier –un compositeur- dans des travaux de recherche qui traite fondamentalement d'iconographie picturale, se justifie par l'importance et par les implications des paramètres esthétiques qu'on reconnaît dans certaines de ses oeuvres qui utilisent des sujets du Haut-Aragon comme axe nucléaire d'articulation, atteignant l'un de ses points culminants grâce à la préparation et la mise en scène du drame lyrique *La Jota* à l'Opéra-Comique de Paris, le 26 de abril 1911.

Mais, par-dessus tout, les conclusions permettent de mieux comprendre les raisons qui ont poussé les artistes qui y sont réunis et analysés à découvrir dans les beaux paysages des terres du Haut-Aragon et dans l'expressive essence de ses gens, coutumes et traditions un véritable véhicule pour l'expression artistique d'une intimité pleinement connectée aux intérêts et conditionnements de toute une époque.

AGRADECIMIENTOS

Por su cálida acogida durante mis estancias en Bordeaux y Pau, durante el año 2011, mi agradecimiento ha de hacerse efectivo a Mme Hélène Le Meaux, directora del departamento de Historia del arte y a Mr. Philippe Chareyre, director del laboratorio de investigación ITEM la Université de Pau y des Pays de l'Adour y, de forma especial, por sus oportunas indicaciones y orientaciones, al Doctor Mr. Dominique Dussol, profesor de Historia del Arte Contemporáneo del citado departamento. Además, he de expresar mi máxima gratitud a mi director de tesis, el Doctor D. Jesús Pedro Lorente del departamento de Historia del arte de la Universidad de Zaragoza, que en todo momento ha apoyado con exquisita paciencia y sabiduría el largo periplo de su elaboración durante estos últimos años.

Las diversas estancias en Francia, imprescindibles para la buena marcha de la investigación se han visto aligeradas en parte gracias al apoyo financiero del Departamento de Presidencia del Gobierno de Aragón y su programa "Consideraciones interpirenaicas sobre el arte como recurso dinamizador", dentro del Proyecto de Cooperación Transfronteriza entre la Comunidad Autónoma de Aragón y la región francesa de Aquitania, lamentablemente interrumpido a última hora debido a la grave crisis económica en que nos encontramos inmersos.

Ésta sólo ha sido posible, además, gracias a la colaboración de numerosas personas relacionadas con diversas instituciones museísticas o dedicadas a la gestión documental de diversas partes del mundo. Entre ellas es preciso agradecerle de forma muy especial a Madame Annick Bruder, conservadora del musée du Pays Aquitaine de Bordeaux, y máxima especialista en la figura de un artista trascendental para esta tesis como es William Laparra, su gran generosidad al poner a mi disposición materiales documentales y datos esclarecedores, algunos de ellos inéditos hasta la fecha. Por otras variadas razones, mi agradecimiento ha de hacerse extensivo a:

- Alain Arnold, responsable de la fototeca del Musée Basque et de l'histoire de Bayonne
- Jean-Yves Baudouy, responsable de la Bibliothèque-Musée Inguimbertaine (villa de Carpentras)
- Anne-Catherine Biedermann, comercial de la Agence Photographique RMN

- Régine Bigorne, conservadora del Musée Goupil de Bordeaux
- Alain Bourneton, miembro del comité de rédaction de la revista Pyrénées
- Marie-Paule Cathala, del Musée des Beaux-Arts de Bordeaux
- Anne-Claire Gallet, documentalista de la Agence Photographique de la RMN
- Luc Georget, conservador del Musée des Beaux-Arts de Marseille
- Gauthier Gillmann, Musée de Picardie
- Susan Grinols, directora de servicio Photo Services and Imaging del Fine Arts Museums of San Francisco (USA).
- Stéphanie Heckenroth, asistente cualificada de conservación del Musée des Beaux-Arts de Marseille
- Marie Maignaut, de la Médiathèque d'Orléans
- Fernando Martínez, de la agencia Larinstock/Corbis
- Agnès Mengelle, Directora del Château-fort et Musée Pyrénéen de Lourdes.
- Christelle Molinié, responsable de la Biblioteca / Servicio de documentación del Musée des Augustins, de Toulouse.
- Nelly Matras, del servicio de documentación del Musée des Beaux-Arts de Orléans.
- Dominique Mazel, de la Bibliothèque-Cabinet des Estampes en el Musée Paul Dupuy, de Toulouse.
- Adriana Moncada, del departamento de Difusión y Prensa del Museo Nacional de San Carlos, México
- Monique Moulène, del département des estampes et de la photographie de la BnF.
- Catherine Paulus, asistente de conservación/documentación de la Fototeca de los Musées de Strasbourg
- M. Laure Pellan, Musée municipal de Saint-Gaudens
- Michel Piot, coleccionista de Pau
- Catherine Renaux, encargada de documentación de bellas artes, Musées d'Amiens
- Patrick Ségura, servicio de documentación del Musée des Beaux-Arts de Pau
- Sophie Sizabuire, del Musée d'art et d'archéologie d'Aurillac
- Pierre Vidal, de la bibliothèque-musée de l'Opéra, París
- Rafael Zulaika, Director del Musée Basque et de l'histoire de Bayonne

Finalmente, quiero hacer extensivo mi agradecimiento a mis tres queridas hijas que han acompañando el compás a menudo solitario de mi trabajo con su continuo mensaje de ternura y alegría de vivir y sin cuyo apoyo incondicional nunca hubiera podido hacerse realidad este trabajo.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN Y ASPECTOS PRELIMINARES	p.11
1.1. OBJETIVOS	p.11
1.2. JUSTIFICACIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN	p.14
1.3. FUENTES	p.21
2. LA FRONTERA ROMÁNTICA	p.23
2.1. ALAUX , Jean-Paul (Bordeaux, 1788-1858)	p.23
2.2. CICÉRI, Pierre-Luc-Charles (Saint-Cloud, 1782-Essonne, 1868)	p.25
2.3. DELACROIX, Eugène (Charenton-Saint-Maurice (Val-de-Marne), 1798 - Paris, 1863)	p.32
2.4. DEVÉRIA, Eugène (París, 1805-Pau, 1865)	p.82
2.5. DEFER, Jean-Joseph-Jules (Paris, 1803-Nize, 1902)	p.99
2.6. DE FLEURIOT, Charles (¿-¿)	p.101
2.7. DE LANSAC, François-Émile (Tulle, 1803-París, 1890)	p.105
2.8. FEROGIO, François Fortuné (Bouches-du-Rhône, 1805-París,1888)	p.110
2.9. GALLIAN, Eugénie (Baronne de Lagatinerie) (Bayonne, 1807-Plaudren,1897)	p.121
2.10. GAVARNI, Paul (Hippolyte-Guillaume-Sulpice Chevalier) (París, 1804-1866)	p.129
2.11.GÉLIBERT, Jean-Pierre-Paul (Forge, 1802-Labarde de Neste, 1882)	p.179
2.12. GORSE, Pierre (Le Bouscat, 1816-Pau, 1875)	p.183
2.12. LEJEUNE, Louis-François (Estrasburgo 1755-Toulouse, 1848)	p.195
2.13. LATOUR, Joseph (Noé,1806-Toulouse, 1863)	p.211
2.14. PINGRET, Édouard-Henri-Théophile (Saint-Quentin, Aisne 1788-Paris,1875)	p.224
2.15. SARAZIN DE BELMONT, Louise-Joséphine (Versailles, 1790-Paris, 1870)	p.237
2.16. THÉNOT, Jean-Pierre (París, 1803-1857)	p.247
2.17. VIOLLET-LE DUC, Eugène-Emmanuel (París 1814, Lausana, Suiza 1879)	p.251
3. EL DESCUBRIMIENTO REALISTA DE LA FRONTERA	p.265
3.1. ALOPHE, Marie-Alexandre (Alias MENUT ALOPHE) (París, 1812-Mehun-sur-Yèvre, 1883)	p.265
3.2. HÉDOUIN, Pierre-Edmond-Alexandre (Boulogne-sur-Mer, 1820-Paris, 1889)	p.269
3.3. JOHANNOT, Tony (Offenbach-sur-le-Main, 1803-París, 1852)	p.279
3.4. LELEUX, Adolphe (Paris, 1812-Paris, 1891)	p.282
3.5. PENGUILLY-L'HARIDON, Octave (Paris, 1811-1870)	p.330

3.6. ROQUEPLAN, Camille (Mallemort,1803-París,1855)	p.335
4. RESPLANDORES DE LO FRONTERIZO EN LA PINTURA FRANCESA DE GÉNERO DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX	p.377
4.1. ANTIGNA, Jean-Pierre-Alexandre (Orleans, 1817-París, 1878)	p.377
4.2. BERTHOUD, Rodolphe-Léon (Provence, Vaud, Suiza, 1822-Saint Blaise, Francia, 1892)	p.428
4.3. BRISSOT DE WARVILLE, Félix-Saturnin (Veron, 1818-Versailles, 1892)	p.436
4.4. BONHEUR, François-Auguste (Bordeaux, 1824-Bellevue, 1884)	p.445
4.5. BONHEUR, Rosa (Bordeaux,1822- Thomery en Seine-et-Marne 1899)	p.466
4.6. CAPDEVIELLE, Louis-Antoine (Lourdes, 1849- 1905)	p.528
4.7. DORÉ, Gustave (Strasbourg,1832-París,1883)	p.540
4.8. GUILLAUME, Ernest (Paris, 1831-1870)	p.560
4.9. GUILLEMIN, Alexandre-Marie (París, 1817- Bois-le-Roi, 1880)	p.567
4.10. L'HERMITTE, Léon-Augustin (Mont Saint-Père, 1844-París, 1925)	p.582
4.11. LANDELLE, Charles (Laval, 1821- Chennevières-sur-Marne, 1908)	p.592
4.12. RIXENS, Jean-André (Saint-Gaudens, 1846-París, 1925)	p.611
4.13. ROUSSELIN, Joseph-Auguste (Paris, 1848-1916)	p.617
4.14. TURNER DANNAT, William (New York, 1853 -Monte Carlo,1929)	p.625
4.15. VUILLEFROY, Dominique-Félix de (Paris, 1841- Maisons Laffitte, 1918)	p.647
5. LA FRONTERA BAJO EL SIGNO DEL HISPANISMO	p.656
5.1. BERGÈS, Georges-Prosper-Ernest (Bayonne,1870-Anglet, 1935)	p.656
5.2. D'ESTIENNE, Henry (Conques,1872-París,1949)	p.663
5.3. LAPARRA, William (Bordeaux, 1873-Hecho, Huesca, 1920)	p.672
5.4. LAPARRA, Raoul (Bordeaux, 1876- Suresnes, 1943)	p.727
6. CONCLUSIONES	p.784
7. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	p.801
8. DOCUMENTOS	p.837
9. ÍNDICE FOTOGRÁFICO	p.851
10. RÉSUMÉ	p.865

1. INTRODUCCIÓN Y ASPECTOS PRELIMINARES

1.1. OBJETIVOS

Sin el ánimo de plantearse como una mera labor recopilatoria de “iconografías pirenaicas”, más o menos evocadoras de una historia circunscrita a un ámbito de interés regional, sino como un intento de trazar una panorámica contextualizada del peso específico alcanzado por el mundo pirenaico aragonés en el amplio periodo evolutivo del arte francés de todo un siglo (1820-1920), el presente trabajo se fundamenta en la hipótesis de la existencia de un número apreciable de creadores que, al margen de su importancia relativa en la evolución artística del periodo acotado, y de sus razones para hacerlo, decidieron aproximarse a esta privilegiada área geográfica en busca de nuevos temas de inspiración para su obra. Partiendo de la base de que, por su situación limítrofe y su personalidad decididamente “pintoresca”, los Pirineos aragoneses habrían de ofrecer a la creación decimonónica francesa un ámbito profundamente evocador de ese fabuloso tesoro de bellezas pintorescas que muchos artistas franceses del periodo, sensibles al denominado “mito hispánico”, desearon ferviente recrear.

La cordillera pirenaica supuso para algunos de ellos una recurrente “puerta” hacia ese país –al decir del crítico Léonce Bénédite- de trajes y costumbres esencialmente pintorescas, un “pays où il y a encore des bandits, des contrebandiers, des braconniers, des mendiants aux loques épiques, des guitarros et des barbiers plus ou moins originaires de Séville, ou bien des joueurs de biniou, de jeunes bigoudènes, ou encore de vieux pasteurs à longues redingotes; dans ces régions fortunées pour l'art, où il y a encore des embuscades, des maraudeurs, des sérénades, des danses anciennes et expressives, des noces de Gamache, des pardons et des processions, des foires aux servantes, enfin je ne sais quel fonds poétique et romanesque, encore à l'abri des apretés de la vie qui commence pour les peuples »¹. En este contexto, el Alto Aragón se situaría

¹ BÉNÉDITE, Léonce, *Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris. Rapports du Jury International*, Introduction générale, Tomo 1º, 2ª Parte, Beaux-Arts, París, Imprimerie Nationale, 1904, p.336.

como un punto apropiado para la observación directa de este rico conjunto de recursos pintorescos, antes de su más que previsible pérdida en un periodo en que el avance insoslayable del progreso parecía transformarlo todo².

Determinar, perfilar y analizar a través de la casuística existente, la forma en que ciertos posibles rasgos se pudieran haber imbricado a lo largo del tiempo para conformar una imagen más o menos definida y consistente de “lo altoaragonés” en la cultura visual gala del periodo, constituye el primer objetivo de este trabajo. En este sentido, el análisis de aquellos rasgos constitutivos que pudieran aproximarse o distanciarse del denominado “mito hispánico” se ha considerado en todo momento como de especial interés, dado que la imagen de lo “altoaragonés” en Francia no se desarrolla de forma separada respecto al todopoderoso discurso de aquel; la hipótesis de trabajo es que, no obstante, esta imagen específica habría de alcanzar considerables cotas de diferenciación que le reportarían una indiscutible personalidad, hasta el punto de ejercer, a su vez, un papel potencialmente contributivo a la construcción cultural del prestigioso e influyente mito.

El amplio espacio temporal abarcado por el trabajo de investigación (1820-1920), viene determinado por la vigencia de las producciones pirenaicas correspondientes a dos de los más carismáticos artistas de entre los recogidos en ella: Paul Gavarni (1804-1866), que inaugura su actividad durante una estancia en Tarbes entre 1825 y 1828, fruto de la cual expone los originales tipos montañeses españoles a la insaciable curiosidad de los parisinos, y el bordelés William Laparra (1873-1920), fallecido trágicamente en el Alto Aragón en la fecha adoptada como cierre, en el curso de una de

² Durante su famoso viaje por España en 1861-62, Charles Davillier y Gustave Doré muestran la sensación de que algo estaba cambiando para siempre en España, como habían observado ya Dembowski, Mérimée, Quinet, o Hans Christian Andersen; sensación que empapa el texto y las imágenes con una especial nostalgia arraigada en el fértil sustrato de lo “romántico”. En el curso de pocos años, el progreso avanzaba a costa del romanticismo; ya no era fácil encontrar bandoleros, ni sonaban las guitarras en cualquier calle española...se hablaba del ferrocarril, y todo se volvía prosaico y francés...Ambos, el artista y el anticuario, son conscientes de ser testigos de una España a punto de desaparecer. HOYO, Arturo del, “El Barón Davillier y su “Viaje por España””. En: *DAVILLIER, Charles y DORÉ, Gustave, Viaje por España*, Madrid, Ediciones Castilla, 1949, Pp. VII-XI.

sus frecuentes estancias en los altos valles jacetanos donde pudo encontrar paz de espíritu e inspiración para su obra a partes iguales. Su cobertura desde los prolegómenos del Romanticismo -en que los Pirineos franceses comienzan a divulgarse extraordinariamente inspirando a los creadores galos poemas, relatos, vaudevilles, melodramas, óperas y, muy especialmente, álbumes litográficos, firmados por algunos de los artistas más célebres³- hasta el comienzo de la década de los años veinte del vigésimo siglo, ha obligado a recorrer un largo camino en un periodo tan sugerente y fructífero, como complejo, de la historia del Arte europeo.

Se carecía hasta el momento de una trama que hiciera posible una visión integrada y coherente, proporcional a la relevancia que, a priori, parecían demostrar las temáticas “altoaragonesas” como argumento iconográfico específico en el arte galo decimonónico, laguna que esta tesis pretende cubrir estableciendo un marco capaz de conciliar el amplio y heterogéneo conjunto de antecedentes que posteriormente se apuntarán, con todos aquellos datos novedosos que la práctica investigadora pudiera aportar, siempre a la luz de los intereses concretos de la historia del Arte como disciplina. Dentro de estos objetivos, la investigación no se ha planteado nunca a escala localista, con el mero fin de reiterar en la, hasta el momento, preeminente imagen folklórica del Alto Aragón como simple lugar de paso hacia otros ámbitos más asentados dentro de la mitología pintoresca de lo hispano, o como aislado y curioso reducto costumbrista, sino con ánimo contextualizador, en un esfuerzo que habría de conducir, en definitiva, al esclarecimiento de las razones que hubieran impulsado a estos artistas a encontrar en los bellos paisajes de las tierras altoaragonesas y, sobre todo, en la expresiva esencialidad de sus gentes, costumbres y tradiciones un verdadero vehículo para la expresión artística de una intimidad plenamente conectada con los intereses y condicionamientos de toda una época.

³ FOURCASSIÉ, Jean, *Le Romantisme et les Pyrénées*, Toulouse, ESPER, 1990, p. 407.

1.2. JUSTIFICACIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

La investigación realizada cuenta con muy escasos antecedentes de importancia en nuestro país. Datos parciales y dispersos sobre la materia se entreveran en la literatura relativa a los viajeros extranjeros de paso por España⁴, dentro de la cual son destacables aquellas bibliografías generalistas que permiten contextualizar la mirada que los extranjeros proyectaron sobre la idiosincrasia regional española, o sobre algunos aspectos importantes de nuestra cultura⁵. Otras noticias emanan de forma colateral de los estudios propuestos por disciplinas heterogéneas como la geografía, la etnografía o el folklore⁶ referentes a los Pirineos, así como de las divulgaciones de aquellos autores que han trabajado bajo la óptica específica del “pirineismo”⁷, un particular ámbito del conocimiento que, en

⁴ Además del estudio clásico de AYMES, Jean-René, *Aragón y los románticos franceses (1830-1860)*, Zaragoza, Guara editorial, (Colección básica aragonesa nº 41), 1986, es preciso reseñar la obra de CASTILLO MONSEGUR, Marcos, ed., *XXI Viajes (de europeos y un americano, a pie, en mula, diligencia, tren y barco) por el Aragón del siglo XIX*, Zaragoza, Diputaciones Provinciales de Zaragoza, Huesca y Teruel, 1990, así como los estudios algo más recientes de ORTAS DURAND, Esther, muy especialmente, *Viajeros ante el paisaje aragonés (1759-1850)*, Zaragoza, D.P.Z. Institución "Fernando el Católico" (publicación nº 1977), 1999. A destacar también: BOURNETON, Alain, *El Alto Aragón antes de Briet: 150 años de descubrimiento turístico de Aragón (1750-1904). Aragón, tal y como fue mirado y descrito por sus primeros turistas*, Huesca, Publicaciones y Ediciones del Alto Aragón, 2007. Otra recopilación de textos destacable del mismo autor: BOURNETON, Alain, *Voyages inédits dans les Pyrénées au XIXe siècle, 1833-1859*, Aspet, Pyrérgraph, 2001.

⁵ Catálogo de la exposición: *Les peintres français et l'Espagne de Delacroix à Manet*, Castres, Musée Goya, 1997 (Textos: AUGÉ, Jean-Louis y TRENC BALLESTER, Elisée); BATICLE, Jeanine, y MARINAS, Christina, *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre, 1838-1848*, Paris, Musées de France, 1981; CALVO SERRALLER, Francisco, *La imagen romántica de España: arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial, Colección Alianza Forma, nº 130, 1995; Catálogo de la exposición: *Imagen Romántica de España*, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Cultura, Palacio de Velázquez, Madrid, octubre, 1981 (GARCÍA FELGUERA, María de los Santos: comisaria, Textos: VV.AA.), 2 Vols.; GARCÍA FELGUERA, María de los Santos: *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza, 1991.; HEMPEL LIPSCHUTZ, Ilse, *La Pintura española y los románticos franceses*, Madrid, Taurus (Ensayistas, nº 269. Serie Maior), 1988; PARDO, Arcadio: *La visión del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1989; ROBERTSON, Ian, *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España 1760-1855*, Madrid, Editora Nacional, 1976 (ed. orig. inglés, 1975); Catálogo de la exposición: *Spain, Espagne, Spanien. Foreign Artists Discover Spain 1800-1900*, Nueva York, The Equitable Gallery-The Spanish Institute, 1993 (Comisaria: STRATTON, Suzanne L.).

⁶ MANEROS LÓPEZ, Fernando, *Estampas de indumentaria aragonesa de los siglos XVIII y XIX*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses (Colección Bal de Bernera, nº 7), 2001.

⁷ Una bibliografía clásica sobre el tema: BÉRALDI, Henri, *Cent ans aux Pyrénées*, Paris (7 vols), Lille, Imprimerie L.Danel, 1898-1904. Pau: Librairie des Pyrénées et de Gascogne, 2001.

los últimos años, ha alcanzado un franco auge a ambos lados de la cordillera.

Lejos de minimizarse, resulta obvia la importancia de considerar tales aportaciones pluridisciplinares como un complemento enriquecedor de cara a lograr el esclarecimiento del tema, y la necesidad de integrarlas con aquellas otras referencias de carácter más específico procedentes en buena medida del medio investigador galo, en el que, muy al contrario que en el nuestro, los estudios e investigaciones sobre el impacto de lo pirenaico en sus propias artes -bajo un riguroso enfoque histórico-artístico- conforman un corpus rico y abundante. Aunque centrado en el período romántico, un ensayo emblemático a este respecto supuso un verdadero hito en el conocimiento y divulgación de la historia estética de la cadena pirenaica francesa, sirviendo de síntesis a los conocimientos acumulados hasta entonces sobre la materia⁸ y revelando otros muchos aspectos inéditos, que pusieron en valor su enorme riqueza y potencialidades: *Images romantiques des Pyrénées: les Pyrénées dans la peinture et dans l'estampe à l'époque romantique*, de Marguerite Gaston⁹, cuyos datos complementarios (breves, pero sustanciosos) referidos a la vertiente española, y en particular al Alto Aragón, han servido de apoyo firme a la configuración argumental de esta tesis.

Los sólidos cimientos asentados por Gastón a mediados de los años 70 abrieron camino a la actividad posterior de otros investigadores que han contribuido fecundamente al desarrollo del conocimiento estético de la cadena pirenaica francesa –y, de soslayo, del correspondiente al área altoaragonesa- abarcando un abanico temporal más amplio y aportando nuevos hallazgos y diversos enfoques a un tema que parece no agotar nunca sus posibilidades. Así, ciertos trabajos de Hélène Saule Sorbé, focalizados de manera preferente en la apreciación histórica del paisaje,

⁸ Un antecedente de esta es la síntesis histórico-literaria de FOURCASSIÉ, Jean, *Le Romantisme et les Pyrénées*, publicada en 1ª edición en Paris, Gallimard, 1940 y reeditada en Toulouse, ESPER, 1990.

⁹ GASTON, Marguerite, *Images romantiques des Pyrénées: les Pyrénées dans la peinture et dans l'estampe à l'époque romantique*, Pau, Les Amis du Musée Pyrénéen, Marrimpouey Jeune, 1975.

como *Pyrénées, voyage par les images*¹⁰, editado en 1993 y, más recientemente (2011), el texto del catálogo de la única exposición que, por el momento, ha abordado la reflexión estética del tema dentro de una conjunción de intereses franco-españoles: *Paisajes del caminar / De paysages en paysages*¹¹ en el marco del proyecto de cooperación transfronteriza "Réseau Pyrénées/ Pirineos en Red".

De la rica actividad expositiva de nuestro vecino se derivan una gran variedad de muestras, acompañadas de sus correspondientes catalogaciones y estudios, que han abordado de forma más o menos concreta a lo largo del tiempo la especial conexión establecida con el medio montañoso pirenaico por algunos artistas franceses dentro del periodo acotado (1820-1920), para los que el Alto Aragón supuso una - según los casos- recurrente, o más circunstancial fuente de sugerencias estéticas. En este sentido, resulta significativa la labor realizada por el Musée Pyrénéen de Lourdes¹², pionero en la divulgación del conocimiento de la cadena pirenaica en aspectos pluridisciplinares, así como las revisiones –generalistas y monográficas- abordadas por otras instituciones museísticas provinciales francesas: musées de Beaux-Arts de Bordeaux¹³,

¹⁰ SAULE SORBÉ, Hélène, *Pyrénées, voyage par les images*, Serres-Castet, Faucompret, 1993.

¹¹ *Pirineos. Paisajes del caminar*, Graus, Huesca (5 de marzo a 24 de abril de 2011); Lourdes, Midi-Pyrénées (1 de mayo a 26 de junio de 2011), Espacio Pirineos de Graus, Musée Pyrénéen de Lourdes, 2011 (Textos: VV.AA.).

¹² Entre las más destacables: *Les Pyrénées françaises vues par les artistes*, Musée pyrénéen, Château-fort de Lourdes (junio-octubre de 1974), Pau: Marrimpouey jeune, 1974 (Textos de ROBERT, Jean); *Louis Capdevielle. Peintre Pyrénéen 1849-1905*, Société Académique des Hautes Pyrénées, Musée Pyrénéen, Lourdes, 2004 (Textos. CASSOU, Jean y MARSAN, Geneviève); *Charles Jouas (1866-1942). Un artiste aux Pyrénées*, Musée Pyrénéen, Château-Fort de Lourdes (1 julio a 26 septiembre de 1992).

¹³ *Rosa Bonheur*, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux (24 mayo a 31 agosto 1997), Musée de l'École de Barbizon (19 septiembre a 18 noviembre 1997), Dahesh Museum de New York (16 diciembre 1997 a 21 febrero 1998). Edic : Musée des beaux-arts de Bordeaux. Bordeaux, William Blake and co éd., 1997 (Textos RIBEMONT, Francis y FOUCART, Bruno); *William Laparra (1873-1920)*, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux (10 enero a 23 febrero de 1997). (Textos de RIBETON, Olivier, RIBEMONT, Francis, CAUSSIMONT, Gérard y BERGEON, Annick), Bordeaux, W.Blake & Co, 1996.

de Pau¹⁴, de Toulouse¹⁵, de Orleans¹⁶ o de Grenoble¹⁷, entre otros. Se trata de un tipo de propuestas muy infrecuentes en nuestro país, donde el interés de los investigadores por el fenómeno ha sido monopolizado por una reflexión sobre la imagen francesa de lo español centrada eminentemente en el periodo romántico¹⁸ y en la España meridional, en detrimento de otros periodos y de otras regiones españolas que no se ajustan tanto al modelo difundido por lo que se ha dado en llamar el “mito hispánico” en el extranjero. Una situación, en cierto modo, lógica, teniendo en cuenta que el costumbrismo andaluz alcanzó unas dimensiones en ningún caso comparables con las de otras regiones en cuanto a la superación de las fronteras de lo local para identificarse con lo nacional, para representar a lo español más allá de nuestras fronteras¹⁹. Tal inflación ha perjudicado el estudio de otros aspectos del fenómeno, como es el de su diversidad regional, en modo alguno carentes de consistencia, ni de importancia cuantitativa y cualitativa según esta tesis pretende demostrar, como tampoco ha facilitado la necesaria reflexión sobre la contribución de los propios pintores españoles presentes en el Salón de París, forzados a

¹⁴ *Les Pyrénées romantiques*, Pau, Musée des-Beaux-Arts, Verano de 1979 (Textos GASTON, Marguerite y COMTE, Philippe); VV.AA., *Eugène Devéria 1805-1865*, Musée nationale du château de Pau (*La peinture et l'histoire*) y Musée des Beaux-Arts de Pau (*Variations sur les genres artistiques*) del 17 de diciembre de 2005 y el 19 de marzo de 2006, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Gand (Bélgica), 2005 (Textos. VV.AA.).

¹⁵ *Gouffres, chaos, torrents et cimes. Les Pyrénées des Peintres*, Musée Paul Dupuy, Toulouse (del 18 de octubre 2007 al 21 enero 2008), Toulouse: Privat, 2007 (Textos: PENENT, Jean; DALZIN, Claire).

¹⁶ *Jean-Pierre-Alexandre Antigna (Orléans, 1817-Paris, 1878)*, Musée des Beaux-Arts d'Orléans, 26 octubre 1978-3 enero 1979 (catalogación por OJALVO, David), Orléans, Musée des beaux-arts, 1978.

¹⁷ *Viollet-Le-Duc et la montagne*, Glénat, Grenoble, 1993 (Textos de FREY, P.A. y GRENIER, Lise); *Du Comminges à Paris entre Académisme et Impressionnisme. A. Rixens*, Musée de Saint-Gaudens, 1988 (Textos: MANGE, Christian).

¹⁸ A las diferentes aportaciones anteriormente mencionadas, hay que sumar uno de los más importantes ensayos, centrado en el campo de literario: HOFFMANN, Léon-François, *Romantique Espagne: L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, New Jersey (U.S.A.), Publications du Département de Langues Romanes de l'Université de Princeton, 1961.

¹⁹ Véase por ejemplo: MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis, *La imagen de Andalucía en el arte del siglo XIX*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de la Presidencia, Centro de Estudios Andaluces, 2008.

menudo a otorgar al argumento iconográfico castizo una importancia añadida²⁰

Ha de considerarse, en fin, la existencia en el ámbito galo de una bibliografía crítica muy variada sobre determinados artistas que pusieron en la especificidad aragonesa una mayor atención²¹, y de aquella que se refiere a otros que lo hicieron más esporádicamente o, incluso, de forma muy puntual. El enfoque “biográfico” de los capítulos constitutivos del trabajo de investigación viene a responder a la necesidad de profundizar poco a poco y con cautela en carreras artísticas e itinerarios vitales muy heterogéneos que hallan en el cultivo de la temática de nuestro interés un punto de aproximación a veces efímero, en ocasiones diluido entre otras variables de mayor peso, cuando sus huellas no han llegado a borrar casi totalmente al transcurrir del tiempo. El esfuerzo que ha exigido la localización, valoración, proceso y aplicación práctica de este tipo de fuentes se ha visto compensado por su alto grado contributivo en el objetivo de lograr una apreciación unitaria y coherente de la manera en que se perfiló la imagen de lo altoaragonés en la evolución general del arte francés del periodo acotado.

Si anteriormente se señalaba la pobreza contributiva que, respecto a este tema específico, han demostrado los medios historiográficos españoles, no puede tampoco reconocerse otro panorama más favorable en el ámbito investigador aragonés, donde el más que apreciable impacto de sus propios recursos en el arte galo se mantiene, salvo algunas contadas excepciones, en una pertinaz sequía, mientras, paradójicamente, se han ido incrementando en los últimos años de forma muy significativa el número de estudios y revisiones -de conjunto y monográficas- dedicadas al arte decimonónico que competen a la región²². Entre estas excepciones, es

²⁰ REYERO HERMOSILLA, Carlos, “Soy de España: el casticismo de los pintores españoles en el Salón de París durante el II Imperio”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo 4, Nº. 8, Revista virtual de la Fundación Universitaria Española, Madrid, 1991. Versión digital: www.fuesp.com/revistas/pag/cai0837.html. (Consultado el 5 de mayo de 2011).

²¹ Así por ejemplo, el caso de: JAMET, Christian, *Antigna ou la passion des humbles*, Orléans, Les Éditions DEMETER, 2007.

²² Sin ánimo de ser exhaustivos, pueden mencionarse las siguientes aportaciones:

preciso reconocer la aportación que supuso la publicación en 1999 del artículo escrito por el director de esta tesis, el Doctor Jesús Pedro Lorente, junto a la investigadora americana M.Elisabeth Boone -“Baturros

Diccionarios y estudios de conjunto: GARCÍA GUATAS, Manuel, *Pintura y arte aragonés (1885-1951)*, Zaragoza, Librería General, Colección “Aragón” nº 3, 1976; GARCÍA LORANCA, Ana y GARCÍA-RAMA, José Ramón, *Pintores del siglo XIX: Aragón* Rioja Guadalajara, Zaragoza, CAZAR, 1992; LOMBA SERRANO, Concepción, *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)* Zaragoza, Ibercaja, Departamento de Obra Social y Cultural, 2002; RINCÓN GARCÍA, Wilfredo, *Pintores aragoneses del siglo XIX (Romanticismo y costumbrismo)*, Zaragoza, Cajalón, 1994.

Aragón visto por artistas decimonónicos aragoneses o foráneos: AZPEITIA, Ángel y LORENTE, Jesús Pedro, *Aragón en la Pintura de Historia*, Zaragoza, DPZ (Área de Cultura), 1992; GARCÍA CAMÓN, María Jesús, *El paisaje en el museo de Zaragoza (siglos XIX y XX)*, Madrid, Patronato Nacional de Museos, (Monografías Museo de Zaragoza nº 2), 1984; LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, *El arte de soñar el pasado. Pinturas de Historia en las colecciones zaragozanas*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Servicio de acción cultural (Cuadernos de Zaragoza, nº 66), 1996 y LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (ed), *Zaragoza vista por los artistas: 1808-2008*, Zaragoza, Ayuntamiento, Fundación Zaragoza 2008, 2009; RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *Los Bécquer en Veruela: un viaje artístico literario*, Zaragoza, DPZ (Colección Boira, nº 5), 2003.

Monografías y revisiones antológicas sobre artistas aragoneses: (LEÓN ABADÍAS) ALVIRA BANZO, Fernando, *Aproximación a la biografía de León Abadías*, Huesca, DPZ, 1995. (MANUEL BARBASÁN) GARCÍA GUATAS, Manuel, *Manuel Barbasán*, Zaragoza, Cajalón, 1996 y GARCÍA GUATAS, Manuel, *Mariano Barbasán*. Edición crítica y documentación de la edición de 1939 de Bernardino de Pantorba, Zaragoza, CAZAR, 1984. (MARTÍN CORONAS) ALVIRA BANZO, Fernando, *Martín Coronas, Pintor*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza (Humanidades nº 58), 2006. (RAMÓN DEHESA ALAMÁN) BENTURA REMACHA, Benjamín: Ramón Dehesa Alamán, Pintor, poeta y músico ejeano (1865-1942), DPZ .Ayuntamiento de Ejea de los Caballeros, 2006. (HERMENEGILDO ESTEVAN) LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, El pintor y escultor Hermengildo Estevan (Maella, 1851-Roma 1945): un hito en la Academia Española de Roma, Zaragoza, Imprenta provincial, DPZ, 1995. (MARIANO FÉLEZ) BENTURA REMACHA, Benjamín y GARCÍA GUATAS, Manuel, *Mariano Félez Bentura, un pintor ejeano entre dos siglos (1883-1940)*, Ejea de los Caballeros, Zaragoza, Ayuntamiento, DPZ, 2004. (JUAN JOSÉ GÁRATE) OLIVÁN BAYLE, Francisco, *Juan José Gárate (1870-1950)*, Zaragoza, Excmo Ayuntamiento, Palacio de La Lonja, 1983 Y VAL LISA, José Antonio, Juan José Gárate memoria perdurable en el tiempo, Albalate del Arzobispo (Teruel), Ayuntamiento, ADIBAMA (Serie Territorioarte), 2008. (SALVADOR GISBERT) LOMBA, Concha, *Recuperar la memoria: Salvador Gisbert (1851-1912)*, Zaragoza, Ibercaja, Teruel, DPT, 1997. (BALTASAR GONZÁLEZ FERRANDEZ) MARTÍNEZ CALAHORRA, Juan Carlos, *El pintor borjano Baltasar González Ferrández: catálogo de su obra*, Borja (Zaragoza), Centro de Estudio Borjanos, Institución Fernando el Católico, 2010. (FÉLIX LAFUENTE) ALVIRA BANZO, Fernando, Félix Lafuente (1865-1927) en las colecciones oscenses, Huesca, DPH, 1989. (FRANCISCO MARÍN BAGÜÉS) GARCÍA GUATAS, Manuel, *Francisco Marín Bagüés: exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento: 23 de octubre-25 de noviembre*, Zaragoza, Excmo Ayuntamiento, 1979 Y GARCÍA GUATAS, Manuel, *Francisco Marín Bagüés: su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Cazar (Colección Mariano Pano y Ruata, nº 24), 2004. (BERNARDINO MONTAÑÉS) HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio, *Bernardino Montañés: arte y erudición en la edad de la inocencia*, Zaragoza, CAZAR, (Colección Mariano de Pano y Ruata, nº 21), 2002. (JOAQUÍN PALLARÉS) GARCÍA GUATAS, Manuel, *Joaquín Pallarés, a través de colecciones privadas*, en el Catálogo de la exposición Joaquín Pallarés (1853-1935), Zaragoza, Cajalón (Obra Cultural), 1993. (FRANCISCO PRADILLA) CENTELLAS, Ricardo, *Francisco Pradilla: un pintor de la Restauración*, Zaragoza, CAI, (Colección CAI 100, nº 39), 1999; GARCÍA LORANCA, Ana y GARCÍA-RAMA, *Vida y obra del pintor Francisco Pradilla Ortiz*, Zaragoza, Cazar, 1987; RINCÓN GARCÍA, Wilfredo, *Francisco Pradilla: 1848-1921*, Madrid, CIPSA, 1987 y RINCÓN GARCÍA, Wilfredo, *Francisco Pradilla Ortiz*, Zaragoza, Cajalón, 2006. (MARCELINO DE UNCETA) AZPEITIA BURGOS, Ángel, *Marcelino de Unceta y López*, Zaragoza, CAZAR, 1989.

imaginarios. La visión de Aragón en la pintura decimonónica extranjera”²³- que analiza algunos interesantes ejemplos derivados de la reflexión estética sobre la identidad aragonesa en la pintura decimonónica extranjera, reconociendo en su introducción el desequilibrio que supone la precaria situación investigadora anteriormente expuesta: “son ya muchos los estudios disponibles sobre la visión romántica de España y sobre la fascinación por su redescubrimiento en la Europa del siglo XIX; pero en todos ellos Aragón suele recibir una atención marginal, eclipsado por la fascinación ejercida por tierras andaluzas.”²⁴

Sobre la existencia de ciertas firmas francesas de reconocido prestigio que trataron temas aragoneses, el doctor García Guatas de la Universidad de Zaragoza sugiere de manera específica determinados nombres en alguno de sus trabajos de investigación, reconociendo lo “incompleto y provisional” de la nómina propuesta, y reclamando la necesidad de “un estudio más pormenorizado” del tema, sobre todo de aquellos “pintores de segunda fila o dibujantes aficionados que recorrieron Aragón y vieron las costumbres y la vida cotidiana de las ciudades por las que pasaron con ojos de curiosos observadores y hasta con sensibilidad artística”.²⁵ En efecto, las primeras pesquisas para la formulación de este trabajo investigador confirmaron pronto, no sólo la existencia de este tipo de pintores más o menos anónimos, sino la labor ignorada por la historiografía de otros artistas de primera fila que exploraron en el fenómeno, algunas de cuyas iconografías de temática “altoaragonesa” se han venido utilizando ocasionalmente, a menudo de forma descontextualizada, como meras apoyaturas iconográficas de interés para otras disciplinas ajenas a lo histórico-artístico.

²³ BOONE, M. Elizabeth, y LORENTE, Jesús Pedro, “Baturros imaginarios. La visión de Aragón en la pintura decimonónica extranjera”, *Pasarela-Artes Plásticas*, Zaragoza, diciembre 1999, Pp.47-55.

²⁴ *Idem*, p. 47.

²⁵ GARCÍA-GUATAS, Manuel, “La imagen costumbrista de Aragón”, *Localismo, costumbrismo y literatura popular. V Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón*, ed. par José Carlos Mainer y José María Enguita, Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 1999, Pp.115-151.

1.3. FUENTES

La localización de las obras plásticas fruto del interés de la creación decimonónica gala por la vertiente meridional de los Pirineos –conservadas actualmente en museos y colecciones públicas y privadas diseminadas por todo el mundo, o circulando en el activo mercado internacional del arte y las antigüedades-, ha exigido un notable esfuerzo que hubiera resultado en vano sin el apoyo firme y constante de la investigación en los nuevos recursos ofrecidos por las tecnologías en red. Sólo la apertura pública y alta conectividad de los archivos de inventario y catálogos colectivos de instituciones culturales y colecciones artísticas internacionales, hoy fácilmente accesibles por Internet, así como, en ocasiones, la disponibilidad de los propios fondos artísticos en formatos virtuales que éstas facilitan de manera creciente²⁶, han hecho posible una labor que, muy probablemente, sólo una década antes se hubiera demostrado como una empresa casi inviable. Lo mismo cabe señalarse de algunas de las bibliografías y documentos utilizados, alojados a menudo en bibliotecas y archivos virtuales de libre acceso, que han posibilitado la consulta y revisión de verdaderas joyas bibliográficas²⁷, simplificando notablemente la obtención de datos y referencias sobre el tema, de primera mano y carácter insustituible por su importancia y representatividad.

Por su obvio valor documental e histórico las noticias críticas de “época” se han recuperado siempre que ha sido posible, e integrado en el corpus argumental de la tesis cuando su carácter esclarecedor o representativo así lo ha aconsejado. La recurrente presencia de los temas altoaragoneses en los salones de París, ha obligado de forma muy especial a una revisión en la abundante bibliografía crítica que a éstos y a los

²⁶ Dos de ellas han sido imprescindibles para la realización de este trabajo: la “Base Joconde” (Portail des collections des musées de France), alojada en la página del Ministère de la Culture: <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm#> y la alojada en la página de la Bibliothèque municipale de Toulouse: <http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr>.

²⁷ Muy especialmente la biblioteca digital “Gallica”, alojada en la página web de la Bibliothèque nationale de France: <http://gallica.bnf.fr/>. Otra fuentes de recursos bibliográficos imprescindible para la realización de este trabajo, www.archive.org.

artistas que los cultivaron atañe²⁸ en aras de una correcta contextualización en su propio marco histórico-artístico. En ella han podido hallarse datos novedosos y claves importantes para la comprensión de la evolución artística del leitmotiv estudiado, y de las propias producciones plásticas en las coordenadas históricas que les son inherentes. Porque, como bien señalara el crítico Vicente Aguilera Cerni “cualquier acercamiento a la experiencia artística conlleva una valoración de las condiciones sociales e históricas en las que ha sido formulada, en las que se recibe y se constituye”²⁹

En cuanto a las obras plásticas investigadas, es preciso señalar que, además de su notable dispersión, un número considerable de ellas ha desaparecido por los naturales efectos del paso del tiempo y el capricho de los avatares históricos, pero su existencia ha dejado rastro en la bibliografía histórica disponible³⁰, a menudo en forma de crítica literaria, noticia periodística, o materializada en soportes gráficos con un triple interés, histórico, documental y estético. Intereses que justifican suficientemente el que este tipo de producciones más modestas e indirectas que las grandes pinturas, pero igualmente valiosas a nuestro fin por sus capacidades artísticas e iconográficas intrínsecas -dibujos, grabados y litografías-, se hayan integrado con naturalidad en un trabajo de síntesis como este, que difícilmente podría ajustarse a esquemas demasiado rígidos.

²⁸ Una importante obra de consulta es, a este respecto: SANCHEZ, Pierre y SEYDOUX, Xavier, *Les catalogues des Salons des beaux-arts* (21 vols), Paris-Dijon, l'Échelle de Jacob, 1999-2011.

²⁹ AGUILERA CERNI, Vicente, *Textos, pretextos y notas (Escritos escogidos 1953-1987)*, Tomo 2, Valencia, Ajuntament de València, 1987, p.79.

³⁰ La búsqueda de las fuentes ha obligado a un amplio rastreo en numerosas bibliotecas. Entre otras, las más destacables: bibliotecas de ámbito nacional, Biblioteca nacional de España (www.bne.es); Bibliothèque nationale de France (www.bnf.fr); Library of Congress (www.loc.gov) y otras de carácter local de especial interés, Bibliothèque de Toulouse (<http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr>).

2. LA FRONTERA ROMÁNTICA

2.1. ALAUX , Jean-Paul (Bordeaux, 1788-1858)

Pintor, grabador y litógrafo, llamado “le Gentil”, para distinguirlo de otro de sus hermanos artistas, Jean, apodado “Le Romain” (1786-1864), forma parte de una larga saga de artistas, arquitectos y decoradores que mantiene una señalada presencia en la capital aquitana desde principios del siglo XVIII³¹. Se inicia en las técnicas artísticas con su propio padre, Pierre-Joseph, profesor de dibujo en Bordeaux, pasando a formarse posteriormente con los pintores Pierre Lacour (1745-1814) y Horace Vernet (1789-1863). Él mismo fue profesor de dibujo y pintura en el Lycée de Bordeaux, y se aplicó con verdadera dedicación a la enseñanza de varias generaciones de bordeleses durante más de cincuenta años (entre 1807 y 1858, año de su muerte), llegando a ser una verdadera autoridad en la materia en el ámbito de influencia de su ciudad natal: durante veinticinco años ejerció también como director de l'École des Beaux-Arts, cargo que comprendía también el de conservador del Musée des Beaux-Arts de la capital aquitana. Pintor de historia y paisajista, trabaja con un grupo de amigos llamados “Amis de Tarbes” que tuvieron “La Belleza” como ideal pictórico. Es este ideal, resuelto a través de una factura clásica de resabios románticos, el que plantean las telas de Jean-Paul Alaux, que expuso por primera vez en el Salon en 1827 un paisaje con título *Site de la côte de Floriac* y, entre 1831 y 1833, otras vistas de Bordeaux, todas ellas conservadas actualmente en su Musée des Beaux-Arts. Hacia 1830, aborda el tema religioso con una gran composición, *La conversion de Saint-Paul* para la iglesia bordelesa dedicada a este santo. El registro de su presencia en el salón parisino alcanza hasta 1841.

Como ilustrador y litógrafo, publica entre 1826 y 1828 una obra en colaboración con el arquitecto Lesueur compuesta por 15 grandes planchas: *Vues choisies des monuments antiques de Rome*, que hacen pensar en un viaje a la ciudad Eterna, donde su hermano estuvo afincado durante largos periodos. Colaboró en los *Voyages Pittoresques et*

³¹ ALAUX, Gisèle y ALAUX, Jean-Pierre, *La dynastie des Alaux*, Cloître Imprimeurs, Saint-Thonan, Paris, 1994, Pp. 25-27.

Romantiques dans l'Ancienne France, del Baron Taylor. En su estudio de referencia, Marguerite Gaston señala la posibilidad de que efectuara algunas incursiones en los altos valles aragoneses, como lo permite pensar una, al menos, de sus composiciones conocidas referentes al tema, la titulada *Etude d'Aragonnais*, presentada en el Salón de Toulouse de 1840³², obra en paradero actual desconocido, que demuestra el interés del artista por la temática que nos ocupa.

³² GASTON, Marguerite, *Images romantiques des Pyrénées: les Pyrénées dans la peinture et dans l'estampe à l'époque romantique*, Les Amis du Musée Pyrénéen, Pau, Imprinta Marrimpouey jeune, 1975, p. 204.

2.2. **CICÉRI, Pierre-Luc-Charles** (Saint-Cloud, 1782-Essonnes, 1868)

Perteneciente a una familia de origen milanés, artista y, por encima de todo, profesional decorador del mundo teatral, comenzó en principio, y de forma brillante, estudios musicales: a los catorce años tocaba perfectamente el violoncelo y poseía una bella voz de tenor. Pero, su prometedora carrera musical se vio frustrada tras un accidente que le obligó a renunciar al bel canto. En 1802, comienza sus estudios de dibujo con el arquitecto Bélanger; Más tarde, en 1806, se apasiona por las decoraciones escénicas en los talleres de l'Opéra parisina. Su talento artístico le facilita ser nombrado pintor-decorador en 1810, y en 1818 asciende a jefe-decorador de esta institución en la que permanecerá treinta y dos años y adquirirá una notable reputación a nivel europeo³³.

Como pintor, expuso acuarelas en los salones de 1827, 1831 y 1839. En ellas, Ciceri se muestra resolutamente romántico con estructuras despojadas que escapan de lo lineal y recrean un abanico extenso de las temáticas más recurrentes de este estilo: episodios históricos, paisajes sentimentales, escenas íntimas, etc. La luz cumple un papel primordial, modulando los ambientes envueltos en claridades brumosas, claroscuros, amaneceres o atardeceres, nocturnos, arquitecturas y ruinas góticas o fantásticas, etc.

Durante una estancia en la estación balnearia de Eaux-Bonnes en 1843, realiza numerosos paisajes dentro de la línea que le caracteriza en este momento, inspirada por una combinación de influencias a medio camino entre la estética de su suegro, el pintor Jean-Baptiste Isabey (1767-1855), y el estilo italiano. En una de estas pequeñas obras localizadas, la acuarela titulada *Pic du Midi d'Ossau ou de Bioux*, realizada muy probablemente en este viaje, Ciceri recrea una escena de contrabandistas en la que el artista no se interesa por la composición de los detalles, predominando un sentido « teatral » de la imagen. El entorno paisajístico, resuelto en sutiles gradaciones atmosféricas, se impone para acoger una

³³ GAUTIER, Théophile, *Histoire de l'art dramatique depuis vingt-cinq ans*, Paris, G. Charpentier, 1889.

escena de género que sirve de escenario al encuentro de un grupo de contrabandistas resguardados a la sombra de un árbol que marca el eje de simetría en contraste con el imponente roquedo del pico de Midi. Los altos sombreros puntiagudos proporcionan a los personajes captados a contraluz un aspecto fantasmagórico que se adecúa bien a la vaporosidad del entorno montano. La zona del pico Midi d'Ossau debió ser muy frecuentada por los contrabandistas aragoneses, a juzgar por otras composiciones que, al igual que la de Cicéri, los representan reunidos en gran número como en la imponente escena invernal *Pic du Midi d'Ossau; Pyrenees*, del artista inglés Clarkson Frederick Stanfield (1793-1867)³⁴.

La composición de Cicéri parece aplicar ciertas convenciones propias del mundo de la litografía, si se compara, por ejemplo, la acuarela de Cicéri con la litografía publicada por Édouard Paris con título *Pic du Midi de Pau, près Gabas (Basses-Pyrénées)*³⁵ (Bibliothèque de Toulouse). De hecho, un hijo de Pierre, Eugène (1813-1890), fue un destacado litógrafo que trabajó en los Pirineos principalmente en la región de Luchon, dejando un álbum litográfico muy difundido: *Les Pyrénées: dessinées d'après nature et lithographiées par Eugène Cicéri*³⁶.

Nombrado, entre otros cargos importantes, Chevalier de la Légion d'Honneur y de l'Ordre de Westphalie, inspector de los teatros imperiales y miembro de l'Académie de Copenhague, Cicéri se retira en l'Essonne donde fallece en 1868, sin que se tenga constancia de que volviera a practicar este tipo de temáticas tras su estancia pirenaica.

³⁴ 1854. Óleo sobre lienzo, London, Royal Holloway College.

³⁵ Álbum de 50 litografías impresas en París por Thierry frères, sucesores de Engelmann.

³⁶ Luchon, Lafont, 1858.



Fig. 2. Pierre-Luc-Charles Cicéri
Pic du Midi d'Ossau ou de Bioux (1843)
Acuarela 12 x 18 cm
Colección privada, París³⁷

³⁷ Reproducido por: SAULE SORBÉ, Hélène, *Pyrénées, voyage par les images*, Serres-Castet, Faucompret, 1993, p.184.



Fig. 3. Pierre-Luc-Charles Cicéri
Pic du Midi d'Ossau ou de Bioux (1843)
(Detalle)



Fig. 4. Édouard Paris
Pic du Midi de Pau, près Gabas (Basses-Pyrénées)
 Litógrafa. Thierry frères, París
 (Fecha indeterminada)
 1 plancha a color, 54 cm
 Bibliothèque de Toulouse³⁸



Fig. 5. Clarkson Frederick Stanfield
Pic du Midi d'Ossau; Pyrenees (1854)
Óleo sobre lienzo. 84 x 60 cm
London, Royal Holloway College

2.3. **DELACROIX, Eugène** (Charenton-Saint-Maurice (Val-de-Marne), 1798 - Paris, 1863)

De la ingente producción que la actividad creativa de Eugène Delacroix nos ha legado, lo que nos interesa en este estudio son varios apuntes que tomara del natural en un viaje que el artista realizó a los Pirineos durante el verano de 1845. Desde el comienzo de su vida, Eugène Delacroix no cesó de dibujar, demostrando en sus trabajos sobre papel, tanto como en sus grandes óleos, la complejidad de un genio de múltiples facetas que evolucionó en el curso del tiempo hacia un lirismo cada vez más pronunciado, a una progresiva síntesis formal extraordinariamente avanzada para su tiempo. De hecho, todos los críticos que se han ocupado en profundidad de su obra, están de acuerdo en que la actividad gráfica de Delacroix resulta esencial para comprender las preocupaciones íntimas y los intereses estéticos más genuinos del gran romántico. Estamos ante un artista completo y complejo, que dominaba todas las técnicas gráficas, que sabía encauzar como nadie en la blancura del papel, de forma muy apasionada y personal, sus emociones a través de una estricta expresión de lo lineal. También ante un dibujante paradójico, eminentemente creativo: respetuoso, por un lado, con la rica tradición que le precede, tiende, al mismo tiempo, a transgredir esta continuamente, a dejarse desbordar por la pasión buscando efectos nuevos y desconocidos. Como señala al respecto Théophile Silvestre, contraponiendo a las dos grandes referencias del arte francés del siglo XIX : «Le dessin de Delacroix est à celui de M. Ingres ce que le feu est à la glace »³⁹.

Charles Baudelaire, el gran introductor a la sensibilidad poética y artística de nuestra época, trata en profundidad el dibujo de Delacroix, dedicándole un capítulo completo de su emblemático compendio de artículos críticos publicados bajo el título de *Curiosités esthétiques*⁴⁰. Una de las más interesantes conclusiones de este ensayo, es que el sentido más profundo de su dibujo pasa por mantener un carácter eminentemente reivindicativo, liberador de las ataduras y de los límites que constreñían el

³⁹ SILVESTRE, Théophile, *Documents nouveaux*, Paris, H. Lévy, 1864, p.42.

⁴⁰ BAUDELAIRE, Charles, *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy Frères, 1868.

arte de su época. El siguiente texto resume algunos de los logros que, según Baudelaire, Delacroix alcanzó en un terreno tan fértil como lo fue, en su caso, el del dibujo:

Du dessin de Delacroix, si absurdement, si niaisement critiqué, que faut-il dire, si ce n'est qu'il est des vérités élémentaires complètement méconnues; qu'un bon dessin n'est pas une ligne dure, cruelle, despotique, immobile, enfermant une figure comme une camisole de force; que le dessin doit être comme la nature, vivant et agité; que la simplification dans le dessin est une monstruosité, comme la tragédie dans le monde dramatique; que la nature nous présente une série infinie de lignes courbes, fuyantes, brisées, suivant une loi de génération impeccable, où le parallélisme est toujours indécis et sinueux, où les concavités et les convexités se correspondent et se poursuivent; que M. Delacroix satisfait admirablement à toutes ces conditions et que, quand même son dessin laisserait percer quelquefois des défaillances ou des outrances, il a au moins cet immense mérite d'être une protestation perpétuelle et efficace contre la barbare invasion de la ligne droite, cette ligne tragique et systématique, dont actuellement les ravages sont déjà immenses dans la peinture et dans la sculpture⁴¹

Las apreciaciones de Baudelaire en torno al dibujo del genio romántico, supondrán para nosotros una guía fundamental en este breve repaso por aquellas de sus creaciones gráficas que recrean temas iconográficos aragoneses, y servirán para encuadrar éstas con el suficiente realismo, tanto en su espacio y en su tiempo, como dentro del universo estético del gran artista. Asimismo, se tendrá muy en cuenta la parte de su correspondencia privada que se refiere a su estancia en Eaux-Bonnes, lugar donde encuentra inspiración para un tema que muy probablemente el artista nunca hubiera abordado, si no hubiera recalado precisamente en este rincón del Pirineo francés próximo a la frontera española. Estas bases nos proporcionarán claves para comprender sus preocupaciones y pensamientos más íntimos en el momento en que estos dibujos fueron creados.

⁴¹ BAUDELAIRE, Charles, *Opus Cit.*, p. 242.

Jefe de fila –muy a su pesar⁴²- de la escuela romántica, pintor, acuarelista, dibujante y litógrafo -un extraordinario creador por encima de todo- Eugène Delacroix debe realizar por prescripción facultativa en 1845 una cura en Eaux-Bonnes, localidad próxima a la frontera española. En los últimos tiempos se habían agravado los síntomas de una patología laríngea de carácter tuberculoso, que cursaba con fiebres intermitentes prácticamente desde su adolescencia, impidiéndole desarrollar con suficiente energía la intensa actividad a que estaba acostumbrado. El artista llegó a los Pirineos muy agotado tras un largo viaje⁴³, después de un periodo de intensa actividad en que hubo de afrontar las decoraciones de las bibliotecas parisinas del Palais Luxembourg y del Palais Bourbon. Además, aquel año había expuesto cuatro cuadros en el Salón, en el que no participaba desde 1841. En el alto Pirineo permaneció casi todo un mes, desde el 22 de julio hasta el 14 de agosto de 1845. Un año clave en su biografía, dado que señala el comienzo de su relación con el poeta Charles Baudelaire: éste dedicará en su crítica al Salón parisino de aquel año grandes elogios a la figura del artista, hasta el punto de erigirle en « le peintre le plus original des temps anciens et des temps modernes »⁴⁴. A partir de este momento, Baudelaire rendirá una verdadera veneración al maestro, aún más si cabe por mantenerse en el ojo del huracán, enfrentado a su gris entorno, envuelto en una eterna polémica que el poeta entendía como profundamente revivificadora para el arte de su tiempo. Un valor que también supo apreciar Théophile Gautier con su particular sentido crítico. Sostiene Gautier:

⁴² En su *Histoire du romantisme*, Théophile Gautier, recuerda algunos pormenores de este rechazo: « Heureusement Eugène Delacroix eut tout d'abord la sympathie du cénacle romantique, quoique plus tard il ait nié, par une sorte de dandysme, avoir jamais partagé les doctrines des novateurs, imitant en cela Byron, qui exallait Pope aux dépens de Shakespeare. Ces quelques partisans, peu nombreux mais fanatiques, le soutinrent de la voix et de la plume, et l'affermirent dans la conscience de lui-même. » En: GAUTIER, Théophile, *Histoire du Romantisme. Suivie de Notices Romantiques et d'une étude sur la poésie française. 1830-1868*, Paris, Charpentier et Cie Libraires-Éditeurs, 1874, Pp. 201-202.

⁴³ El 25 de julio de 1845, desde Eaux-Bonnes, Delacroix escribe a M.L. Riesener: “Je ne suis pas tout à fait acclimaté. J’ai fait le voyage le plus fatigant, surtout pour venir de Bordeaux, et je ne suis pas du tout remis de cette fatigue”. En: BURTY, Philippe, *Lettres de Eugène Delacroix (1815 a 1863)*, Paris, A. Quantin Imprimeur-Éditeur, 1878, p. 181.

⁴⁴ BAUDELAIRE, Charles, *Opus Cit.*, p.5.

*C'est ainsi que les génies sont salués à leur aurora: étrange erreur dont chaque génération s'étonne après coup, et qu'elle recommence naïvement. Pour bien comprendre l'effet d'horripilation produit a son début par Eugène Delacroix, il faut se rappeler à quel degré d'insignifiance et de pâleur en était venue, de contre-épreuve en contre-épreuve, d'évanouissement en évanouissement, l'école pseudoclassique, reflet lointain de David. Un aérolithe tombé dans un marais, avec flamme, fumée et tonnerre, n'aurait pas causé un plus grand émoi parmi le chœur des grenouilles (...) Du reste, jamais talent ne fut plus courageux, plus opiniâtre, plus acharné à la bataille. Rien ne le rebutait, ni l'outrage, ni la moquerie, ni l'insuccès. Toute sa vie il resta sur la brèche, exposé aux coups, lorsque des maîtres plus adroits ou plus susceptibles se retiraient des expositions et se faisaient admirer, en petite chapelle par des dévots choisis*⁴⁵

Antes de partir a lo Pirineos, Delacroix confiaba sus expectativas y buenas intenciones ante este viaje a su amiga Madame Cavé: “Je vais vous rapporter des paysages des Pyrénées; tout en prenant les eaux, je n’oublierai pas tout à fait la peinture”⁴⁶; expectativas que, como veremos a continuación, se verán frustradas por diversas razones. Cuando Delacroix llegó a la estación termal, a fines de julio, el turismo masificado convertía al tranquilo Eaux-Bonnes en un lugar atestado de gente que planteaba notables dificultades para encontrar un alojamiento digno. El artista, dice en algunas de sus cartas:

*J’ai toutes les difficultés du monde à me loger; on vous offre à votre arrivée des trous à ne pas mettre des animaux*⁴⁷. ... Il y a un tel engouement pour ces eaux à présent, qu’il est de la plus grande difficulté de se loger. J’ai été deux jours dans une chambre qui était

⁴⁵ GAUTIER, Théophile, *Opus Cit.*, p. 202.

⁴⁶ Carta recogida por: SÉRRULLAZ, Maurice, 1845. *Eugène Delacroix aux Pyrénées*, (Dessins et aquarelles présentés par Claudine Ganeval et Pierre Caillaux-Lamicq), Lourdes, Les Amis du Musée Pyrénéen, 1975.

⁴⁷ Carta a M. Pierret, fechada en Eaux-Bonnes el 26 de julio de 1845. Recogida por: BURTY, Philippe, *Opus Cit.*, p. 183.

*un vrai galetas. Je ne suis établi que depuis hier soir dans une gîte respectable.*⁴⁸

Para conseguir un alojamiento razonablemente acondicionado, Delacroix se vio obligado a hacer uso de una carta de recomendación dirigida por su amigo Achille Piron a Adolphe Moreau (1800-1859). Este último estaba muy bien relacionado en el lugar, que frecuentaba desde 1839 a causa del precario estado de salud de su mujer. Poco a poco, Moreau había ido tomando parte activa en la gestión de la pequeña población y era natural que Piron acudiera a él en una empresa tan complicada como encontrar un alojamiento digno para el pintor en plena estación veraniega. De esta relación de puro compromiso nació una duradera amistad entre ambos, hasta el punto que Moreau llegó a ser agente de cambio de Delacroix, prueba de la alta estima en que éste llegó a tenerle. A su iniciativa se debe el depósito de una colección que, con el nombre de « Legado Moreu-Nelaton », conserva el Musée du Louvre desde el año 1927, al cual pertenecen los apuntes de personajes aragoneses, motivo de nuestro estudio, que posteriormente se analizarán con detalle.

A su llegada a la pequeña y animada localidad pirenaica, Delacroix encontró casualmente a otros ilustres enfermos pulmonares: el pintor Paul Huet (1803-1869) –al que le unía una estrecha amistad desde 1822- y a Camille Roqueplan (1803-1855) con quienes tuvo ocasión de compartir opiniones sobre la técnica de la pintura en montaña⁴⁹. Con este último, según veremos más adelante, coincidieron también en la captación de algunos temas concretos, como ese aragonés de acusados rasgos hispánicos y fuerte carácter romántico que aparece en los apuntes obtenidos del natural por ambos artistas, y que denota, si no la visita de ambos a tierras hispanas de Panticosa –que parece muy poco probable -, sí, al menos, el hecho de que captaran a su modelo en la misma localidad de Eaux-Bonnes o en sus alrededores, donde la presencia de españoles era relativamente frecuente, animando con su apariencia colorista y exótica

⁴⁸ Carta a M.L.Riesener desde Eaux-Bonnes, datada el 25 de julio de 1845. En: BURTY, Philippe, *Opus Cit.*, p. 182.

⁴⁹ FOURCASSIÉ, Jean, *Le Romantisme et les Pyrénées*, Paris, Gallimard, 1940, p.379.

las calles, mercados y caminos de las proximidades balnearias. Así parece confirmarlo el propio artista en una carta escrita años después -en 1855- a la Baronne de Forget, en la que recomienda a ésta la visita de algunos lugares de los Pirineos:

*Pour mon compte, je n'ai vu que les Eaux-Bonnes, me trouvant, quand j'y étais, un peu pressé par le temps comme il arrive toujours. Je regrette beaucoup Bagnères-de-Luchon, Gavarnie, etc, dont on m'a dit beaucoup de bien.*⁵⁰

Los álbumes litográficos dibujados por Henry de Montaut (París, 1829-1890)⁵¹ y Charles Maurice para los dos tomos que conforman la edición "Les Eaux des Pyrénées"⁵², editado por Sinnet hacia 1852, encuentran en los aragoneses el contrapunto de exotismo perfecto para sus escenas inspiradas por este particular mundo de las aguas que Delacroix resume expresivamente a sus amistades en su epistolario. En la dedicada a los Bains de la Raillère, Henry de Montaut, representa a tres aragoneses situados en la margen izquierda de la escena que contemplan con curiosidad el intenso ajetreo de clientes y viajeros de este balneario, sus ropajes burgueses y sus modos de vida urbanos tan diferentes a los suyos. En el dedicado a *L'établissement des Espagnols*, un aragonés parece dormitar ajeno al ajetreo del gentío, aportando una nota algo "moruna" a la ambientación de una escena eminentemente burguesa. Charles Maurice repite el mismo mecanismo contrapuntístico en sus correspondientes litografías: la escena callejera captada en los *Bains de la Raillère (Cauterets)* los representa como personajes sumamente exóticos, embozados entre mantas rayadas y misteriosos velos, y en la correspondiente a Eaux-Chaudes, ejercitando su actividad de transportar vino para el servicio de los clientes.

⁵⁰ Carta a Mme La Baronne de Forget, fechada el 16 de agosto. Recogida por: BURTY, Philippe, *Opus Cit.*, p. 256.

⁵¹ El dibujante Henry de Montaut, colaborador de revistas como la *Vie parisienne*, *l'Art et la Mode*, y otras muchas revistas ilustradas, firmaba con los pseudónimos tanto H. de Hem, como Hy.

⁵² 12 planchas litografiadas en color por C. Bargue, París, F. Sinnet Éditeur.

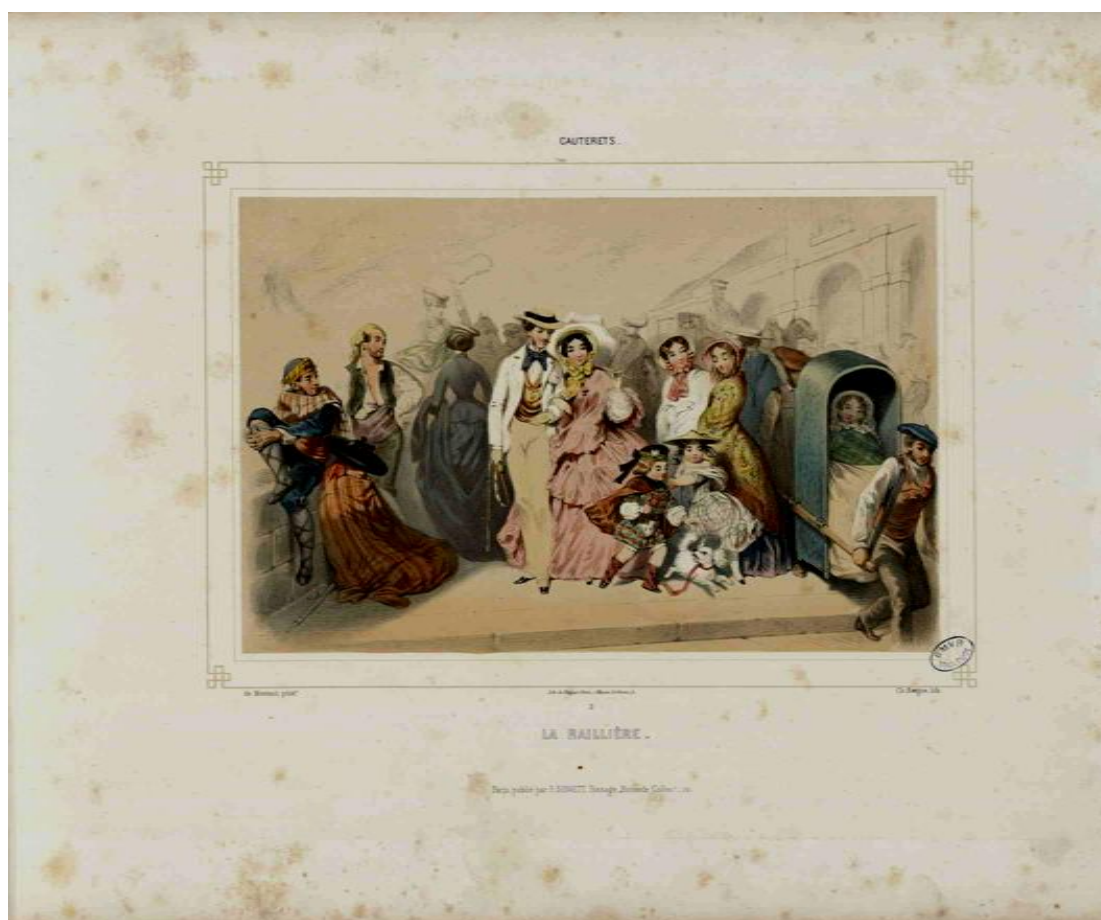


Fig. 6. Henry de Montaut
La Raillière
 Les Eaux des Pyrénées par Henry de Montaut, lithographiées par C. Bargue
 Sinnet, F. Editor
 Bargue, Charles, Litógrafo
 Becquet, Litógrafo
 30 cm
 Bibliothèque municipale de Toulouse⁵³

⁵³ http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_MONTAUT_005

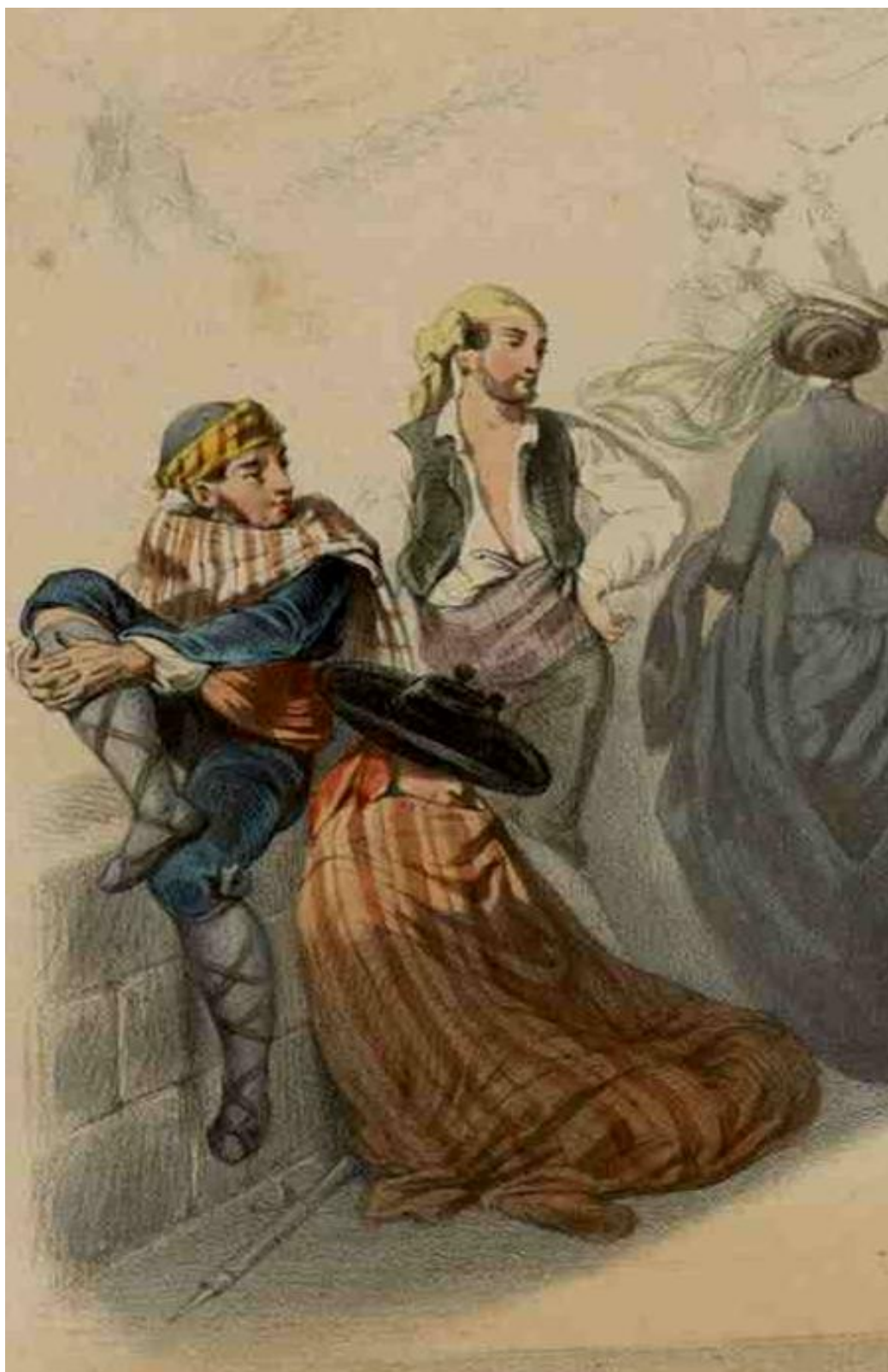


Fig. 7. Henry de Montaut
La Raillière (Detalle)



Fig. 8. Henry de Montaut
Cauterets - L'établissement des Espagnols
 Les Eaux des Pyrénées par Henry de Montaut, lithographiées par C. Bargue
 Sinnet, F. Editor
 Bargue, Charles (1826?-1883). Litógrafo
 Becquet. Impresor
 30 cm
 Bibliothèque municipale de Toulouse⁵⁴

⁵⁴ http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_MONTAUT_006



Fig. 9. Henry de Montaut
Cauterets - L'établissement des Espagnols (Detalle)

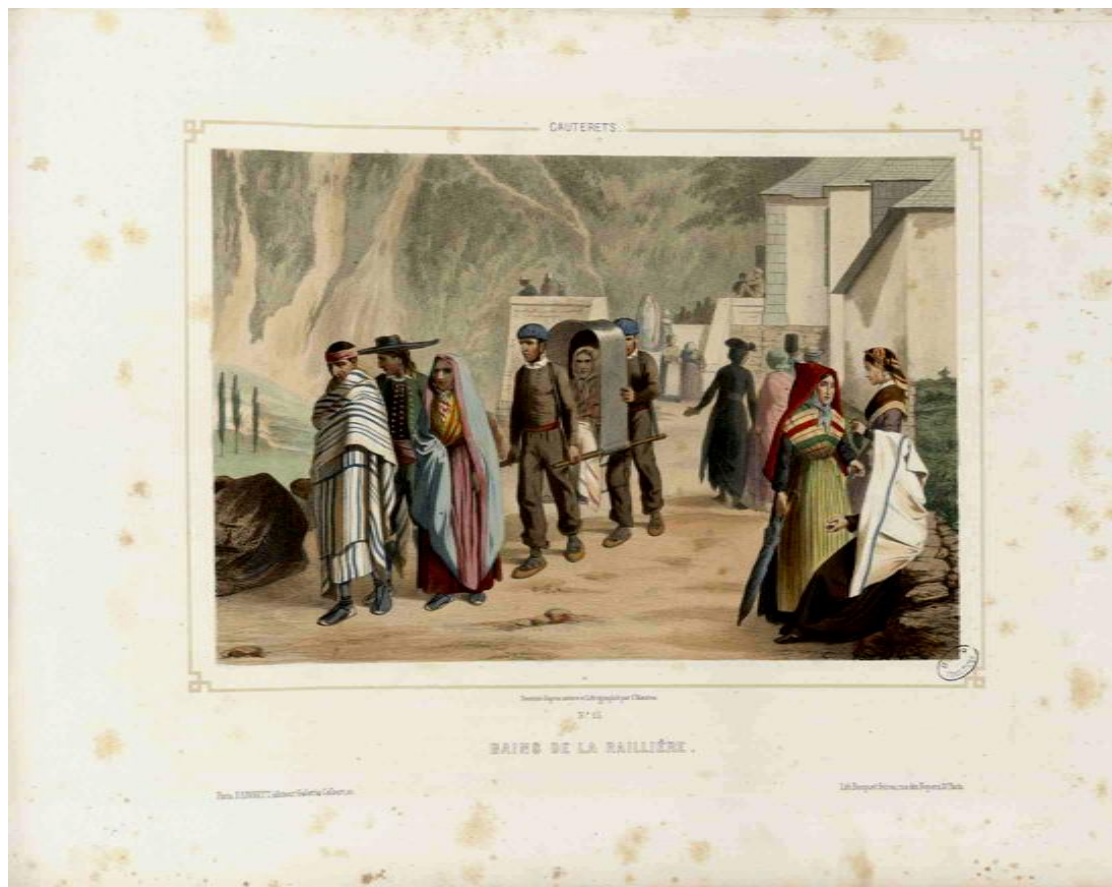


Fig. 10. Charles Maurice
Cauterets - Bains de la Raillière
 Un mois dans les Pyrénées. Album de sites, moeurs et costumes des Hautes et Basses
 Pyrénées peint d'après nature par C. Maurice
 Maurice, Ch. (Dibujante-litógrafo)
 Sinnet, F. Editor
 Becquet. Litógrafo
 1 f. de pl. lithogr.; 30 cm
 Bibliothèque municipale de Toulouse⁵⁵

⁵⁵ http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_MONTAUT_025

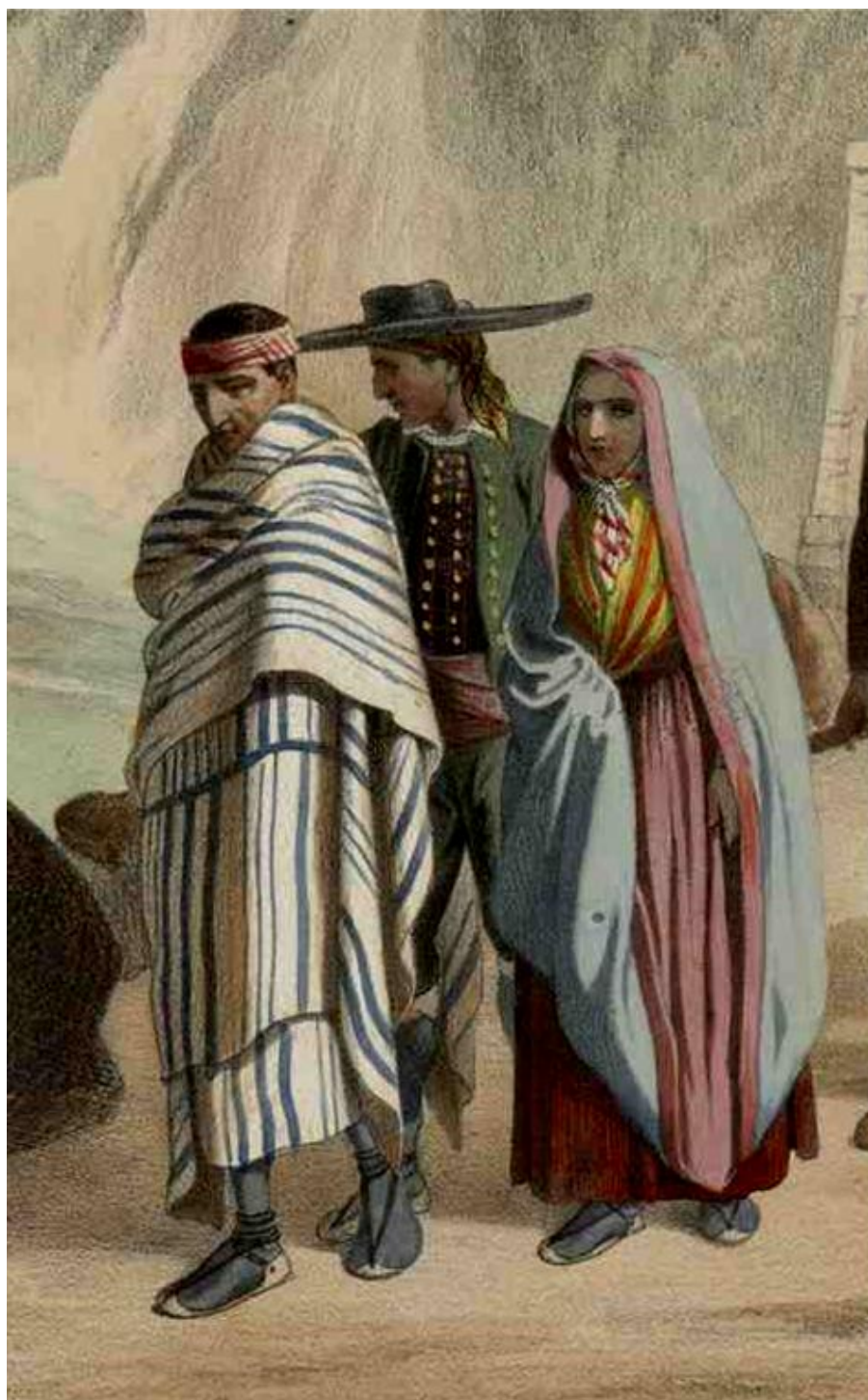


Fig. 11. Charles Maurice
Cauterets - Bains de la Raillère (Detalle)

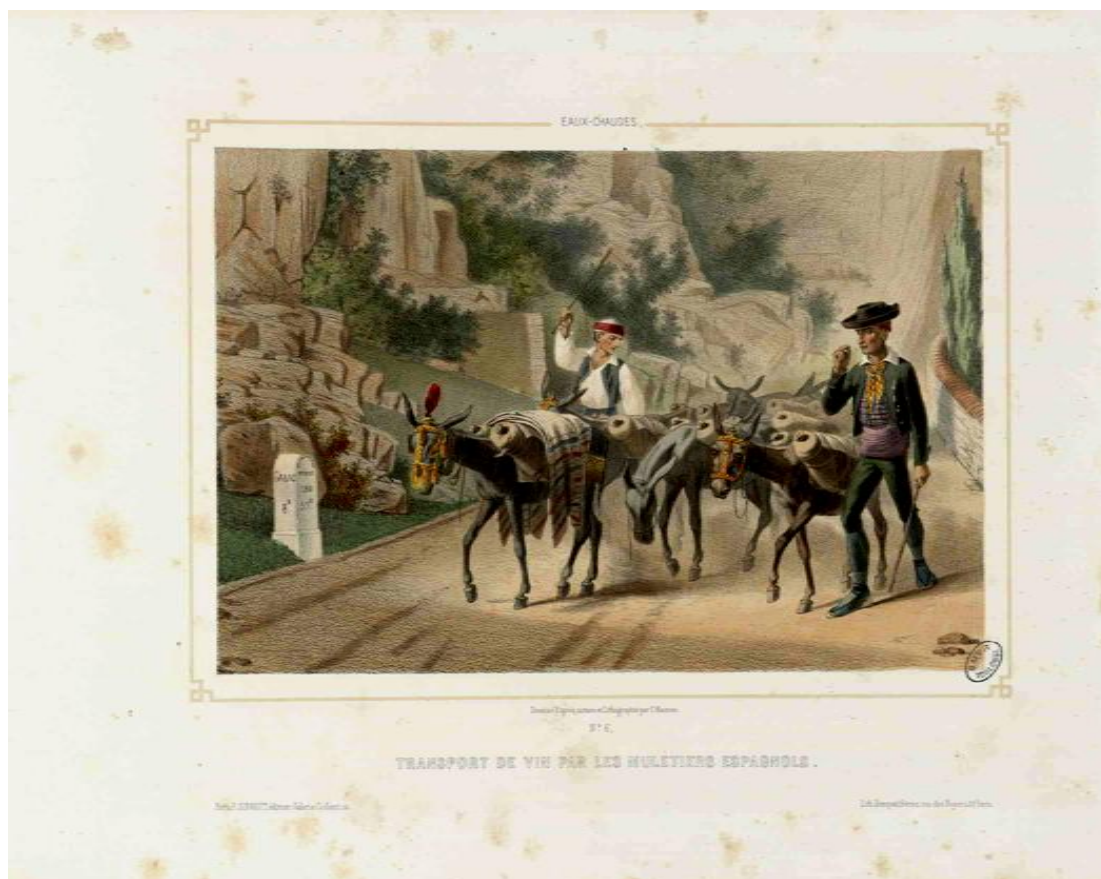


Fig. 12. Charles Maurice
Eaux-Chaudes - Transport de vin par les muletiers espagnols
 Maurice, Ch. (Dibujante-litógrafo)
 Sinnet, F. Editor
 Becquet. Litógrafo
 30 cm
 Bibliothèque municipale de Toulouse⁵⁶

⁵⁶ http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_MONTAUT_021

El viaje a las estaciones termales de estas montañas, bastante alejadas de la bulliciosa vida parisina, cuyo ambiente colorido y cosmopolita resumen en sus litografías De Montaut y Maurice, entraba en el código de obligaciones mundanas del hombre del siglo XIX, sobre todo durante el periodo romántico. « Vers 1830 -señala Forcasié- une mode toute puissante dirige vers les Pyrénées les écrivains, les artistes, les malades et les désœuvrés.... La bourgeoisie aisée, de plus en plus nombreuse, va croître ses revenus; les gens qui peuvent se permettre la dépense d'un séjour aux eaux se multiplient. On va aux eaux parce qu'il est de bon ton d'y aller et, aussi, parce que le voyage, plus facile et moins coûteux, devient accessible à une clientèle plus nombreuse»⁵⁷. En su eminente estudio sobre el termalismo, este investigador recuerda cómo, en 1835, el conde de Viel-Castel calificaba al Pirineo como el lugar de cita necesaria para todo francés -algo así como La Meca para los musulmanes- recordando, a la sazón, la estancia de Georges Sand en Cauterets durante 1825, que transcenderá en su literatura en breves pero significativas descripciones de gran interés, tanto del lado francés como de la vertiente española.⁵⁸ Puede decirse por tanto que las estaciones balnearias pirenaicas estaban entonces de moda, dentro de lo que Marguerite Gaston llama la « vogue des Pyrénées »⁵⁹, en un periodo en que la tisis hacía estragos y la estancia en un balneario de buen tono coincidía con cierto estilo burgués muy propio de la Restauración. Desde el principio del siglo XIX, las grandes familias solariegas habían dado un gran renombre a la vida mundana del Béarn. El marqués de Castellane, prefecto de Pau en 1800, que había hecho arreglar la carretera que conducía al balneario, rivalizaba con el marqués de Gontaut-Biron por organizar fiestas de gran lujo en Pau, una ciudad cosmopolita donde casi el diez por ciento de su población era de origen británico; un ambiente de lujo, del que el balneario

⁵⁷ FOURCASSIÉ, Jean, *Opus Cit.*, p. 134.

⁵⁸ MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo, "Viaje a los Baños. Panticosa, un viejo enclave urbano en el alto Pirineo", *Ería. Revista cuatrimestral del Departamento de Geografía de la Universidad de Oviedo*, Nº 48, Oviedo, 1999, p.107.

⁵⁹ GASTON, Marguerite, "La vogue des Pyrénées". En: VV.AA., *Les Pyrénées*, Toulouse, Privat, 1974.

de Eaux-Bonnes, muy próximo a la capital bearnesa, se beneficiaba claramente.⁶⁰

Es en este ambiente elitista y cosmopolita, donde recalca Delacroix en coincidencia con algunos otros artistas, que no se ven atraídos por disfrutar en un lugar tan retirado de distracciones que fácilmente podían encontrar en París, sino precisamente en busca de todo lo contrario, fuertemente atraídos por el carácter rústico propio de una estación enmarcada en plena naturaleza, inmersa en un ámbito salvaje y solitario, rodeada de una exuberante vegetación. Recordemos que estamos en un momento en que los artistas son muy sensibles a estos aspectos y el pretexto de realizar una cura podía permitirles un acercamiento al objeto de su deseo “romántico”. La reputación del doctor Darralde tuvo mucho que ver en la fama de Eaux-Bonnes. La verdadera colonia de artistas que coincide aquel año en el centro balneario –Eugène Delacroix, Paul Huet, Camille Roqueplan, Per Wickenberg y Eugène Deveria- es consciente de las bondades de este famoso galeno. En una carta a Villot, Delacroix menciona el restablecimiento de la muy quebrantada salud de Camille Roqueplan, que llegó a instalarse largo tiempo en Pau para seguir sus tratamientos con continuidad, al igual que Eugène Devéria⁶¹. Aunque, en el fondo, el artista se muestra muy excéptico ante la supuesta eficacia de las terapias que allí le podían proporcionar, según él mismo confiesa:

*Le docteur des eaux prétend me tirer d'affaire avec ce peu de saison que je peux prendre ici. Dieu l'entende et l'exauce: les eaux sont bonnes comme toutes les eaux...*⁶²

En un momento dado, incluso, le confiesa a M. Pierret su intención de marcharse e interrumpir el tratamiento dispensado:

⁶⁰ GASTON, Marguerite, *Images romantiques des Pyrénées: les Pyrénées dans la peinture et dans l'estampe à l'époque romantique*, Pau, Les Amis du Musée Pyrénéen, Marrimpouey Jeune, 1975, Pp.41-44.

⁶¹ JARRASSÉ, Dominique, “2000 ans de thermalisme: économie, patrimoine, rites et pratiques”. En: *Actas del coloquio celebrado en marzo de 1994 en Royat, Puy-de-Dôme, Aurillac*, Gerbert, Collection Thermalisme et civilization, 1996, p.168.

⁶² JOUBIN, Andre (Selección), *Correspondance général d'Eugène Delacroix*, Paris, Librairie Plon, 1937.

*...Je suis ici depuis quelques jours, mais je n'étais pas sûr d'y rester. Je craignais que le médecin ne trouvât que j'avais trop peu de temps à donner à la saison; dans ce cas, je serais reparti tout de suite...le docteur se fait fort de me tirer d'affaire avec les quinze jours environ que je pourrai lui donner. Dieu le veuille!*⁶³

Imbuido de un profundo sentimiento romántico, sediento de gozar de aquella naturaleza “sublime” que allí esperaba encontrar, Delacroix se exaspera a menudo ante el ambiente mundano y superficial que, en realidad, predominaba en Eaux-Bonnes. Muchas de sus cartas reflejan estos sentimientos de decepción;

*On ne voit qu'élégants, beaux dès le matin dans des cravates resplendissantes (...) Ils font ici des bals, des soirées, comme à Paris...*⁶⁴*... J'ai été déjà chassé du plus bel hôtel de l'endroit par le tapage des pianos qui faisaient danser ses dames jusqu'à onze heures du soir.*⁶⁵

Como hemos visto anteriormente, durante su breve estancia veraniega la pequeña población está abarrotada de gente ; «une foule de gens qu'on ne voit jamais à Paris.»⁶⁶, dice el artista textualmente. Sensación desagradable compartida con su amigo Paul Huet, que se quejaba también de encontrar en la pequeña estación « une rue de Paris et les promenades du bois de Boulogne »⁶⁷. Y, en sintonía con ambos, su colega Camille Roqueplan ironizaba sobre la presencia de abundantes pintores pululando por los pintorescos rincones de esta porción de los Pirineos: “Au détour des chemins on heurte des rapins qui dessinent des

⁶³ Carta a M. Pierret, fechada en Eaux-Bonnes el 26 de julio de 1845. En: BURTY, Philippe, *Opus Cit.*, p. 182.

⁶⁴ BURTY, Philippe, *Opus Cit.*, p. 304.

⁶⁵ JOUBIN, Andre, *Opus Cit.*

⁶⁶ Carta a M. Pierret, 26 de julio de 1845. En: BURTY, Philippe, *Opus Cit.*, p.182.

⁶⁷ BATCAVE, Louis, “Paul Huet en Béarn”, *Revue historique du Béarn et du Pays Basque*, Tomo II, 1911, p. 483.

bergères et font le portrait de tous les torrents”⁶⁸. Una masificación, en definitiva, indeseada e inesperada, que niega al artista las legítimas aspiraciones a descansar y a recuperarse que le habían conducido hasta allí⁶⁹; que no le permite ni un momento de soledad o respiro. El artista, reconoce:

*...et moi qui je fais les conversations, surtout les conversations oiseuses, je me voyais d’avance assassiné. Il faut donc une certaine adresse pour éluder les rencontres, et c’est fort difficile dans un endroit qui est comme un entonnoir et où on est par conséquent les uns sur les autres.*⁷⁰.

Por si esto fuera poco, la llegada de los artistas a la pequeña población no había pasado desapercibida entre los miembros ociosos de la sociedad burguesa veraneante. La villa pirenaica se siente tan honrada con la visita de tan ilustres personajes, que hasta sus diarios se hacen eco de ella⁷¹. Se organiza una “lotería artística”, en que se rifan algunas de obras donadas con fines benéficos: la convocatoria resulta un éxito; los billetes se venden en menos de dos días⁷².

Ante las contrariedades, el hipersensible temperamento de Delacroix le induce a mostrarse en Eaux-Bonnes inquieto, y hasta irritable. En algunas de sus cartas, traza su particular visión del balneario como una « montaña mágica », como un extraño « inframundo » donde la muerte planea en el aire, aunque todo esté envuelto en oropeles para camuflarla. En sus meditaciones, hay momentos en que parece percatarse de repente de tal situación; la elegante sociedad que le rodea no está conformada por

⁶⁸ FOURCASSIÉ, Jean, *Opus Cit.*, p.372.

⁶⁹ JARRASSÉ, Dominique, *Opus Cit.*, p.251.

⁷⁰ Carta a M. Pierret, 26 de julio de 1845. En: BURTY, Philippe, *Opus Cit.*, p. 183.

⁷¹ Puede leerse esta noticia en *Le Mémorial des Pyrénées*, nº 104, 27 de julio de 1845: “On peut voir sur la promenade Eugène Delacroix, Paul Huet, Camille Roqueplan, Pehr Wickenberg et Eugène Devéria s’embrasser cordialement et se témoigner le bonheur qu’ils avaient à se revoir”.

⁷² GASTON, Marguerite, *Images romantiques des Pyrénées...*p. 227.

esas gentes mundanas que aparentan ser, sino por los verdaderos enfermos, abocados a la muerte, que en realidad son:

Il y a force élégants qui donnent des bals et des raouts. Tu juges comme la musique qu'ils font jusqu'à minuit et plus chatouille agréablement les oreilles de ces malehereux malades pour tout de bon qui viennent ici pensant trouver la paix et le repos. C'est les plus drôle des contrastes, si cependant les figures allongées qu'on rencontre à chaque pas et la toux qui est un accompagnement à la plupart des conversations ne ramenaient à des idées noires⁷³.

En el mismo sentido, confiesa en otra carta a François Villot:

On donne des vals et des raouts, entouré qu'on est de pulmoniques qui sont prêts à exaler leur dernier souffe »⁷⁴. Y, a M. L. Riesener: "Je n'ai jamais compris la fureur de venir s'amuser dans des endroits où on rencontré à chaque pas les plus tristes tableaux de malades, de gens qui toussent et se trainent pour chercher la santé. Ils font ici des vals, des soirées comme à Paris, et font tout ce tapage à l'oreille de ces moribonds qui sont porte à porte avec eux.⁷⁵

En una de sus cartas, muy especialmente, el artista ahonda en los motivos de la profunda frustración que le produce la vida balnearia:

Vous n'avez pas idée de la vie décousue qu'on est obligé de mener ici; les interruptions sont continuelles, Vous êtes astreint à tous les soins qu'entraînent les eaux et les voisins de chambrée sont un autre fléau que vous harcèle. Le temps m'a semblé énormément long; il me semble que je suis parti depuis trois mois et toutes ces montagnes fort belles et fort pittoresques ne suffisent pas pour m'empêcher de regretter mon échafaud au Luxembourg (...) C'est du reste un triste

⁷³ Carta a M. Pierret, fechada en Eaux-Bonnes el 26 de julio de 1845. Recogida por: BURTY, *Opus Cit.*, p. 183.

⁷⁴ Carta del 24 de julio de 1845, citada por ANCELY, René, "Un voyage d'Eugène Delacroix aux Pyrénées (juillet-août 1845)" Extracto del *Bulletin pyrénéen* de enero a junio de 1937, Pau, Imprimerie Marrimpouey jeune, 1937, p.12.

⁷⁵ Carta a M. L. Riesener desde Eaux-Bonnes, datada el 25 de julio de 1845: "Je ne suis pas tout à fait acclimaté. J'ai fait le voyage le plus fatigant, surtout pour venir de Bordeaux, et je ne suis pas du tout remis de cette fatigue". En: BURTY, Philippe, *Opus Cit.*, p. 182.

*spectacle que celui de ces agonisants qui se traînent a cette source déjà condamnés par toutes les facultés. On entend que tout côté des toux déchirantes et en même temps on rencontré des cavalcades d'élégants de Bordeaux ou de Carcassonne, et même aussi de Paris dans des toilettes incroyables*⁷⁶

Hay que recordar que, realmente, Delacroix no había viajado a los Pirineos en busca de motivos de inspiración de que, por otra parte, sus imaginativos procedimientos creativos no precisaban, sino como una oportunidad de restablecer su quebrantada salud y encontrar el reposo, la soledad y la calma que necesitaba para proseguir su frenética actividad creativa parisina. A su amigo Frédéric Villot, el artista le confiesa sufrir un cierto sentimiento de angustia vital. Parece como si el tiempo le faltara, como si su mal estado de salud nunca le habría de permitir alcanzar los numerosos objetivos que se había planteado de cara al futuro:

*Toute cette belle nature qui m'entoure m'est profondément indifférent. J'admire par moment, mais je ne peux rien en faire (...) Je reviendrai sans savoir vu les plus belles parties des Pyrénées. Ce voyage-là me prendrait quelques jours et à présent je compte les minutes. Tout ce que je ne donne pas à ma santé, je le garde pour le travail que j'ai à achever à Paris et Dieu sait si j'aurai le temps*⁷⁷

Las emociones sentidas por el artista ante la grandiosa naturaleza que le rodea son esencialmente duales y contradictorias; en determinados momentos ésta le fascina, hasta el punto de inducirle a exclamar:

*La nature ici est très belle, on est jusqu'au cou dans les montagnes et les effets en sont magnifiques. Ce qui m'a plus étonné encore que leur beauté, c'est l'indifférence avec laquelle tout le monde les regarde...*⁷⁸ *C'est la montagne dans toute sa majesté. Il y a vraiment à chaque pas, à chaque detour de sentier des sites*

⁷⁶ Carta a Gaultron fechada el 5 de agosto de 1845 (*Legs Étienne Moreau-Nélaton*, 1927. AR23L7), recogida en: JARRASSÉ, Dominique, *Opus Cit.*, p. 168.

⁷⁷ JARRASSÉ, Dominique, *Opus Cit.*, p. 169.

⁷⁸ Carta a M.L. Riesener, fechada en Eaux-Bonnes el 25 de julio de 1845. Recogida por: BURTY, Philippe, *Opus Cit.*, p. 181.

ravissants »⁷⁹....La beauté des sites me console un peu de l'annui des figures. C'est de la montagne pour tout de bon, et quoique je n'aie pas vu les parties les plus remarquables, je m'en tiens satisfait.⁸⁰

Pero, en mayor grado, todo parece desagradarle en su provisional destino pirenaico: su ambiente, pretendida y falsamente mundano, su clima extremadamente lluvioso, y hasta el particular “estilo” de belleza de su entorno natural, como demuestra también sin ambages la carta autógrafa, fechada el 5 de agosto de 1845, dirigida a su amigo Hippolyte Gaultron⁸¹:

*Ce lieu n'est pas seulement rempli de malades, mais il l'est aussi d'oisifs dont l'occupation est [...] de changer de cravates trois ou quatre fois par jour. [...] Cet endroit est une espèce d'entonnoir dans lequel les nuages se donnent rendez vous. La pluie y est presque continuelle et il est de fait que si ces eaux sont salutaires pour guérir les rhumes obstinés, aucun lieu n'est plus propre à en donner. [...]La beauté de cette nature des Pyrénées n'est pas de celle qu'ont peut espérer de rendre avec la peinture d'une manière heureuse.*⁸²

Muy a menudo, la naturaleza que le rodea parece sobrepasarle por su gradiosidad abrumadora: “Indépendamment de l'impossibilité d'un travail suivi, tout cela est trop gigantesque et on ne sait par où commencer au milieu de ces masses et de cette multitude de détails”.⁸³ La investigadora Hélène Saule-Sorbé, explica cómo la fisiografía específica de los Pirineos, su conformación en forma de muro o de abrupta gran barrera, no permite a los creadores tomar la distancia suficiente para abordar su adecuada representación pictórica. Esta falta de “perspectiva” o de distanciamiento plantea ciertos problemas de representación que el caso que Delacroix, o

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Carta a M. Pierret, fechada en Eaux-Bonnes el 26 de julio de 1845. Recogida por: BURTY, Philippe, *Opus Cit.*, p. 183.

⁸¹ Carta a Gaultron fechada el 5 de agosto de 1845 (*Legs Étienne Moreau-Nélaton*, 1927. AR23L7), recogida en: JARRASSÉ, Dominique, *Opus Cit.*, p. 168.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Carta a Gaultron fechada el 5 de agosto de 1845 (*Legs Étienne Moreau-Nélaton*, 1927. AR23L7), recogida en: JARRASSÉ, Dominique, *Opus Cit.*, p. 168.

el de Viollet-Le-Duc, entre otros, demuestra muy a las claras⁸⁴. Victor Hugo, por ejemplo, expresa muy gráficamente esta sensación tan especial cuando, en su descripción del circo de Gavarnie, observa:

*Qu'est-ce donc que cet objet inexplicable qui ne peut pas être une montagne et qui a l'hauteur des montagnes, qui ne peut pas être une muraille et qui a la forme des murailles. C'est une montagne et une muraille tout à la fois; c'est l'édifice le plus mystérieux du plus mystérieux des architectes; c'est le colosseum de la nature*⁸⁵

Estas mismas sensaciones parecen emanar de uno de los escasos paisajes realizados por Delacroix durante su estancia en los Pirineos, el llamado *Paysage des Pyrénées* (colección privada) que fue mostrado por vez primera en 1999 en la importante exposición itinerante *Le sentiment de la montagne*. Considerado eminentemente como un pintor de historia o de invención, las composiciones paisajísticas de Delacroix son en realidad tan admirables como sus cuadros de historia, para los que sirvieron, no sólo como un mero elemento de apoyatura ambiental, sino que demuestran una indudable personalidad en sí mismos, que fue muy valorada por sus propios contemporáneos. Los paisajes puros se centran en acuarelas y pasteles muy acabados, y algunos óleos más importantes como *La Vue de Tánger* (1858, Minneapolis, Institute of Art) y, sobre todo, *La Mer à Dieppe* (Alrededor de 1852, Musée du Louvre), composiciones que han alcanzado un merecido reconocimiento. Pero el especialista Barthélémy Jobert⁸⁶ subraya como, por el momento, el corpus de las pinturas de paisajes en la producción total de Delacroix es mal conocido, ya que permanece disperso en colecciones particulares y apenas ha sido estudiado en la medida en que merece.

⁸⁴ SAULE SORBÉ, Hélène, "Les Pyrénées, marches et démarches de peintres". En: VV.AA. (Bajo la dirección de Vincent Berdoulay), *Les Pyrénées, lieux d'interaction des savoirs (XIXe –début du XXe s.)*, Paris, Éditions du CTHS, 1995, Pp. 98-113.

⁸⁵ HUGO, Victor, *En voyage: Alpes et Pyrénées*, Paris, J Hetzel, 1888, p. 219.

⁸⁶ JOBERT, Barthélémy, Comentario a la composición *Paysage des Pyrénées* en el catálogo: *Le sentiment de la montagne*, Musée de Grenoble (Del 1º mayo al 1º junio de 1998) y Turin, Palazzo Bricherasio (del 1º de julio-15 de octubre de 1998), Grenoble, Ediciones Glénat, 1998 (Comisario general: LEMOINE, Serge, Textos: VV.AA.), p. 194.

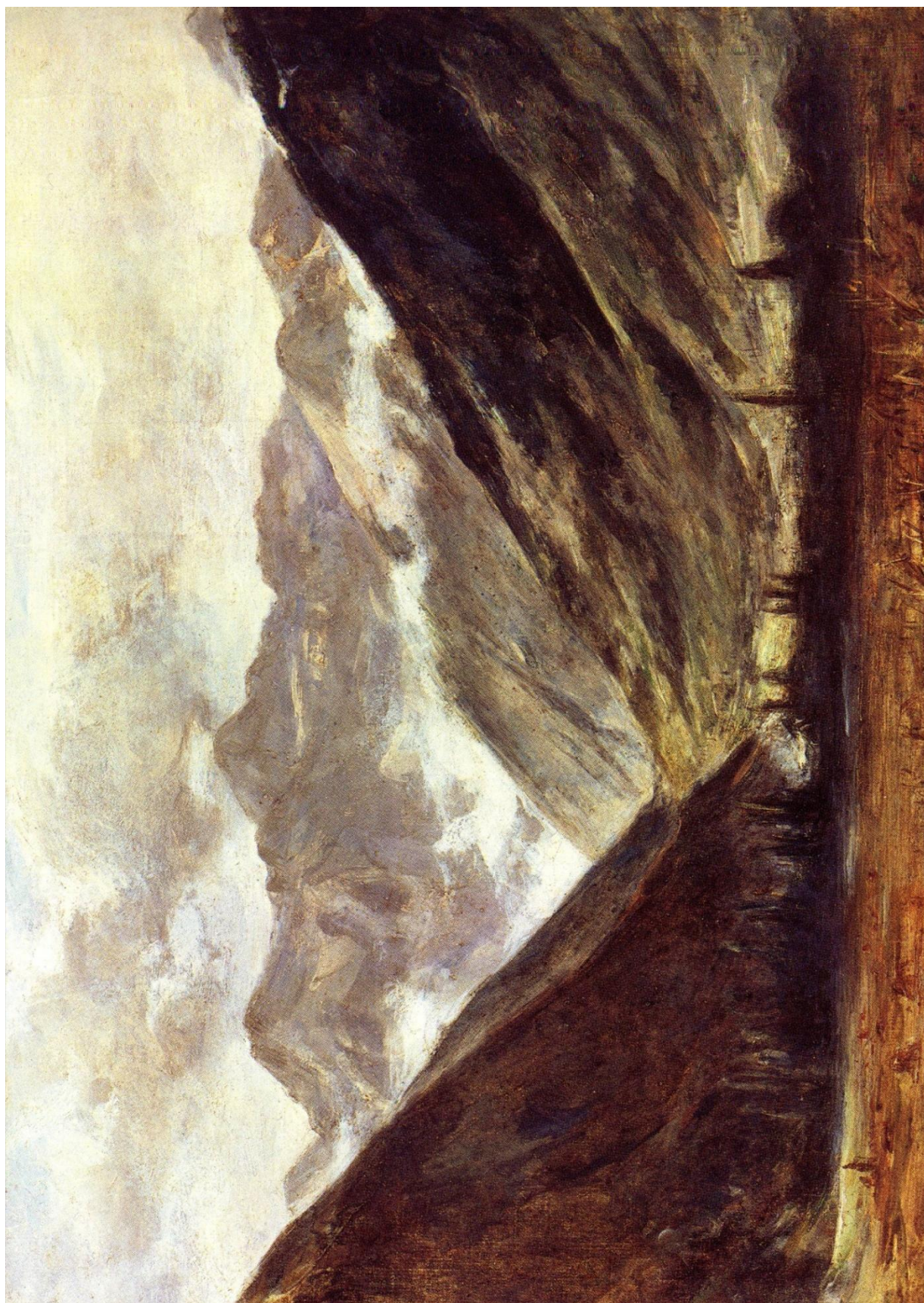


Fig. 13. Eugène Delacroix
Paysage des Pyrénées, 1845⁸⁷.
Óleo sobre lienzo, 39, 4 x 72,3 cm.
Colección privada

⁸⁷ *Paysage des Pyrénées*. 1845. Reproducido en el catálogo: *Le sentiment de la montagne*, Musée de Grenoble (Del 1º mayo al 1º junio de 1998) y Turin, Palazzo Bricherasio (del 1º de julio-15 de octubre de 1998), Grenoble, Ediciones Glénat, 1998 (Comisario general: LEMOINE, Serge, Textos: VV.AA.), p. 194.

Es preciso recordar también en este punto que, según la particular concepción estética de Delacroix, éste nunca aspiró a una representación ordenada y más o menos fidedigna de los elementos naturales observados, como sería el caso de la generalidad de los paisajistas de su época que trabajaban bajo los dictados normativos de la composición clásica, sino a una expresión eminentemente simbólica de lo natural basada en una comprensión profunda de sus estructuras esenciales. Es este un aspecto verdaderamente revolucionario que, a través del ejemplo de Delacroix, transformará radicalmente la comprensión que la representación artística había mantenido hasta entonces y que resultará trascendental en el desarrollo del arte innovador de los siglos XIX y XX. Baudelaire nos recuerda que:

*Le dessin –nos recuerda Baudelaire, hablando del producido por Delacroix- est une lutte entre la nature et l'artiste, où l'artiste triomphera d'autant plus facilement qu'il comprendra mieux les intentions de la nature. Il ne s'agit pas pour lui de copier, mais d'interpréter dans une langue plus simple et plus lumineuse.*⁸⁸

Por otro lado, su exacerbada creatividad se apoya más en el recuerdo emotivo del objeto a representar –es decir, en su evocación emocional- que en la apariencia física del objeto mismo. En este sentido, prosigue Baudelaire:

*Pour E. Delacroix, la nature est un vaste dictionnaire dont il roule et consulte les feuillets avec un œil sûr et profond; et cette peinture, qui procède surtout du souvenir, parle surtout au souvenir.*⁸⁹

De allí la importancia de los humildes apuntes que toma en sus paseos; apuntes que le permitirán afrontar emocionalmente en el futuro sugerencias intuitivas equivalentes a las del efímero instante vivido, revivir similares estados de pasión a través de lo pictórico.

⁸⁸ BAUDELAIRE, Charles, *Opus Cit.*, p.140.

⁸⁹ BAUDELAIRE, Charles, *Opus Cit.*, p.107.

Hemos visto como, aunque por diversas razones, Delacroix no puede llevar a cabo composiciones pictóricas de importancia en los Pirineos, sí toma interesantes apuntes en sus frecuentes y breves excursiones por los alrededores de Eaux-Bonnes. La relativa calma de los parajes próximos al balneario, la disponibilidad de un tiempo de espera que a menudo se le antoja largo y monótono, le permiten dibujar con mucha más libertad, por ejemplo, que en el norte de África, dónde cada vez que intentaba captar mujeres se arriesgaba casi a un linchamiento. En Eaux-Bonnes, por el contrario, los sujetos se mostraban en su propio medio, con calma y naturalidad, a su ávida mirada. El artista capta lo que ve de acuerdo a su temperamento y cultura; en sus apuntes puede apreciarse como, en ocasiones, le domina la urgencia y la necesidad de abandonar algún croquis sin haber fijado apenas más que las siluetas: es allí, en esa espontaneidad instintiva, donde reside el genio de Delacroix dibujante.

Entre sus bocetos, destacan también varias escenas de lavanderas batiendo su ropa en la orilla del río, esbozos muy ágiles de trazo, muy esquemáticos –casi se dirían impresionistas- que se acompañan de una serie de pequeñas anotaciones proponiendo su realización ulterior en acuarela⁹⁰. La rapidez del gesto, las variaciones y vibraciones del pulso, perfilan los personajes, muchas veces reconocibles apenas por sus actitudes o posturas, pero, al mismo tiempo, magicamente intemporales en su fantasmagórica apariencia. En sus ágiles trazos pirenaicos se demuestran de sobra las apreciaciones de Baudelaire en torno al dibujo del maestro: "La grande qualité du dessin des artistes suprêmes est la vérité du mouvement, et Delacroix ne viole jamais cette loi naturelle"⁹¹.

Existe alguna otra obra, algo más acabada, en la que Delacroix demuestra este interés por la representación del mundo femenino pirenaico, a cuya atracción hace referencia el propio artista en su correspondencia. Ya que no sus paisajes, son sobre todo los personajes pirenaicos los que en mayor medida atraen su atención, esos « naturels du

⁹⁰ « Carnet pyrénéen », fol. 34v y 35r.

⁹¹ BAUDELAIRE, Charles, *Opus Cit.*, p.107.

pays, hommes et femmes dont le costume est charmant, les femmes surtout »⁹² que va encontrando al azar en su cotidiano caminar. « Le costume des indigènes –piensa- est aussi très-joli; celui des femmes est plein de caractère et très-inspirateur »⁹³. El Art Institute de Chicago conserva una bella acuarela con título *Peasant Women from the Region of the Eaux-Bonnes*, en la que una joven bearnesa posa para el artista, mostrando con algo de orgullo, y mucha picardía, algunos detalles íntimos de su curiosa indumentaria tradicional.⁹⁴

⁹² Carta de Delacroix à Frédéric Villot, 26 de julio de 1845. En: BURTY, Philippe, *Opus Cit.*, p. 308.

⁹³ Carta a M. Pierret, fechada en Eaux-Bonnes el 26 de julio de 1845. Recogida por: BURTY, Philippe, *Opus Cit.*, p. 183.

⁹⁴ Esta obra en particular, recuerda a algunas de las representaciones de osalesas realizadas por Eugène Devéria en este mismo periodo, lo cual vuelve a demostrar la sintonía que se establece entre los colegas artistas en tierras pirenaicas (Véase: *Paysannes de la vallée d'Ossau*. Acuarela, 29,5 x 29 cm, Musée des Beaux-Arts de Pau, número de inventario: 30.6.2)



Fig. 14. Eugène Delacroix
Peasant Women from the Region of the Eaux-Bonnes
Acuarela con toques de gouache y algunas trazas de grafito sobre papel crema
34 x 26,2 cm
The Art Institute of Chicago⁹⁵

⁹⁵ Número de inventario: 1981.1

De la estancia de Delacroix en Eaux-Bonnes se conserva un importante libro de dibujo encuadernado, en formato de bolsillo y orientación apaisada bastante común. Una vez trabajado, se conforma esencialmente como un heterogéneo conjunto de croquis y bellas acuarelas realizadas al aire libre, con un predominio de temas aparentemente inconexos entre sí a primera vista: apuntes de temas pirenaicos, junto a otros resueltos en ágiles trazos de grafito que representan una tribu de indios Ojibwas interpretando un espectáculo en París. Estos se entremezclan con otros de variado género, como dos vistas del jardín que su hermano, el general Charles-Henri Delacroix, había alquilado en los alrededores de Burdeos⁹⁶. Conservado como un « tesoro nacional »⁹⁷, el álbum transcribe también con fidelidad, a través de varias acuarelas de una frescura excepcional, todas estas impresiones que el paisaje de los Pirineos dejaron en su alma: 12 de las acuarelas y 25 de los dibujos resueltos a la mina de plomo representan paisajes de montaña (Valle de Ossau, vista del puente de Louvie, valle de Valentin, cumbres al oeste de Laruns, Montagnon de Iseye hasta Saint Mont, pico de Ger), así como paisanos osaleses y osalesas en traje típico y lavanderas captadas al borde del Sourde.

En 1864, un año después de su muerte⁹⁸, una vez realizado el inventario de sus obras, pinturas, dibujos, grabados e incluso del mobiliario conservado en el fue su último domicilio, todo fue puesto a la venta pública. Entre todos estos lotes estaba este hermoso cuaderno de apuntes que se ha dado en llamar *Album des Pyrénées*. Adjudicado al mejor postor, el también llamado *Carnet Pyrénéen* pasó pronto por diversas manos, hasta que, por los misteriosos designios del azar, pudo ser localizado y adquirido

⁹⁶ Delacroix fue a visitar a su hermano tanto a la ida como a la vuelta de su viaje a Eaux-Bonnes, lo que sirve también para datar estos croquis indios en concreto en el otoño de 1845, poco después de su breve estancia pirenaica.

⁹⁷ Los llamados "Trésors nationaux" (Tesoros nacionales) son bienes culturales catalogados por la legislación francesa que presentan un interés destacado para el patrimonio nacional desde el punto de vista histórico, artístico o arqueológico. Debido a ello pueden ser objeto de una prohibición temporal de salida del territorio nacional francés. Durante los 30 meses que siguen a la refutación del certificado de salida, la administración ejerce el derecho de compra al propietario, hasta llegar a común acuerdo.

⁹⁸ La venta tras la muerte de Eugène Delacroix, que tuvo lugar el 21 de febrero de 1864, menciona en el lote nº 664: "27 albums et carnets. Séjours à Champrosay, en Normandie, dans les Pyrénées, à Frépillon, etc."

por el Estado tras ser objeto de una demanda de salida del territorio francés en 2002, en el marco de la nueva legislación sobre los bienes culturales⁹⁹. Lo esencial de su contenido se conocía ya gracias a una exposición organizada por el Musée Pyrénéen de Lourdes en 1975¹⁰⁰.

Como se ha señalado anteriormente, de su estancia en los Pirineos, además de este interesante álbum se conserva otra serie de dibujos sueltos legados al Museo del Louvre en 1927. Es en este denominado *Legado Moreu-Nelaton*, donde hallamos los apuntes de personajes aragoneses que en mayor medida interesan a nuestro estudio. Puede decirse que, viendo a los personajes frente a él, Delacroix conforma ya la idea de un cuadro, de una gran obra de arte. Este es el caso del primero de los aragoneses captados por el artista, el llamado *Montagnard pyrénéen, debout, de face*¹⁰¹ que más que un simple boceto pareciera ser la preparación de una obra pictórica de mayor entidad, dados su ambicioso planteamiento compositivo y sus anotaciones aclaratorias en el margen derecho. El aragonés eternizado por Delacroix aparece representado en una posición altiva y serena, apostado ante el espectador con la dignidad propia de un verdadero « rex » de los Pirineos, perfilada su vibrante silueta entre los envolventes pliegues de su humilde manta aragonesa de cuadros, como si fuera el elegante manto de un dignatario clásico. Aún tratándose de un motivo “de género”, la pequeña composición demuestra ese especial sentido de la “universalidad” que advirtió Baudelaire en el conjunto de la obra del genio romántico: « E. Delacroix est universel; il a fait des tableaux de genre pleins d'intimité, des tableaux d'histoire pleins de grandeur »¹⁰². La atención a los detalles del personaje, su potencial realismo, no le restan un ápice de expresión a la forma general que resulta vibrante y emotiva en su formulación. Señala también Théophile Silvestre:

⁹⁹ Adquisición del “Album des Pyrénées” en el marco de las disposiciones fiscales instauradas por la ley del 4 de enero de 2002, relativa a los museos de Francia y gracias al mecenazgo de la sociedad Lusi.

¹⁰⁰ SÉRULLAZ, Maurice, *Opus Cit.*

¹⁰¹ *Montagnard pyrénéen, debout, de face*. Mina de plomo. 32,20 x 23,90 cm. Paris. Musée du Louvre. Département des Arts Graphiques, Número de inventario : RF 9445, recto.

¹⁰² BAUDELAIRE, Charles, *Opus Cit.*, Pp. 114-115.

Le dessin original de Delacroix est très libre.... comme il voit les choses promptement et d'ensemble, c'est-à-dire à l'état de croquis, il ne peut manquer de les abrégier; chacun de ses coups de crayon devient caractéristique, généralisateur, et détermine avant tout le volume, la saillie des corps et la direction de leurs mouvements.¹⁰³

La propia existencia de este dibujo –que constituye, en síntesis, un retrato muy fiel y detallado de un modelo que « posa » para la ocasión- debe considerarse una rareza, ya que según nos advierte también Baudelaire al comentar determinada obra de Delacroix –la titulada *Tête de vieille femme* presentada en la Exposición Universal de París de 1855¹⁰⁴- el retrato es un género relativamente escaso en su producción. El carácter “español” del personaje se deja notar claramente en la expresión fuertemente individualizada de su maduro rostro “goyesco” y, por supuesto, en los detalles de su indumentaria, a los que Delacroix dedica una mirada atenta y minuciosa: cachirulo, chaleco, faja, calzones, abarcas y abarqueras, etc. Sin embargo, no estamos ante un dibujo realista en términos estrictos. Las líneas fluyen sinuosas conformando una forma general altamente vibratoria, expresando con su seguridad o su tibieza, con su mayor o menor definición, atractivas sensaciones alternantes de una poderosa sensibilidad.

No era la primera vez que el artista tenía algún contacto con España: en 1832, había visitado el sur de la península durante varias semanas en un largo viaje que habría de ser trascendental para el arte francés del siglo XIX; itinerario iniciático que le condujo hasta Marruecos y Argelia del que proceden otros cuadernos de dibujos como el *Album de voyage: Espagne, Maroc, Algerie* (Enero-junio de 1832, Musée Condé, Chantilly) donde profundiza en términos similares a cómo lo hace en esta ocasión, en personajes pintorescos o curiosos que va encontrando en su periplo hispano, aunque pocas veces con la precisión, fidelidad y franqueza que en este dibujo demuestra.

¹⁰³ SILVESTRE, Théophile, *Histoire des artistes vivants français et étrangers*, 1ª serie, Paris, E. Blanchard Libraire-Éditeur, 1856, Pp.49-50.

¹⁰⁴ BAUDELAIRE, Charles, *Opus Cit.*, p. 240.



Fig. 15. Eugène Delacroix
Montagnard pyrénéen, debout, de face
Mina de plomo. 32,20 x 23,90 cm.
Paris. Musée du Louvre. Département des Arts Graphiques¹⁰⁵

¹⁰⁵ Número de inventario: RF 9445, recto. © RMN. Martine Beck-Coppola

Las impresiones de Delacroix ante estos personajes aragoneses debieron ser muy similares a las sentidas por un compatriota suyo, Charles Davillier, que nos describe literariamente, con bastante detalle, los típicos atavíos de los que el pintor da buena cuenta en sus variados bocetos. Señala el escritor:

*La coiffure ordinaire des Aragonais est d'une grande simplicité: autour de leurs cheveux ordinairement rases court, ils portent un mouchoir de couleur, roulé en corde, et qui, au lieu de s'élever en pointu au-dessus de la tête comme celui des Valenciens, se noue simplement sur la tempe droite. La ceinture violette dont nous venons de parler retient une culotte courte et collante, la plupart du temps de velours vert ou noir, ou bien de ce cuir d'un ton fauve qu'on prendrait pour de l'amadou. Les bas, ordinairement bleus, et sous lesquels se dessine un mollet nerveux, sont parfois coupés à la cheville, de manière à laisser le pied nu dans des alpargatas attachées avec des rubans noirs.*¹⁰⁶

En efecto, cierto interés “etnográfico” demuestran los detalles de las indumentarias aragonesas reproducidos en estos apuntes, a los que Delacroix dedica una especial atención. En otro de ellos -*Montagnard des Pyrénées, et six études de pieds dans des sandales lacées*¹⁰⁷)- su agudo sentido de la observación se centra en representar los diferentes modelos de « calceros » aragoneses -alpargatas o abarcas- que portaban esos curiosos transeúntes extranjeros: su representación resume los varios modelos entonces a la moda, cuya puntera podía ser más o menos reducida, cubriendo una porción relativamente grande de los dedos del pie. En algunos, desde la pequeña puntera o capellada salen tres grupos de vetas de abarqueras, uno central (constituido por dos cabos) que se dirige por encima del empeine hacia el tobillo y uno a cada lado que va a pasar a lo talonera para luego cruzarse entre sí por la parte delantera del tobillo donde se encuentran a su vez con los

¹⁰⁶ DAVILLIER, Charles y DORÉ, Gustave, “Burgos, Navarre et Aragon”. En: “Voyage en Espagne”, *Le Tour du monde*, Volumen 24, 1872, 2º semestre, Pp. 386-400.

¹⁰⁷ *Montagnard des Pyrénées, et six études de pieds dans des sandales lacées*. Mina de plomo sobre papel calco. 25,00 x 37,10 cm, París, Musée du Louvre. Département des Arts Graphiques, Número referencia: RF 9422, recto.

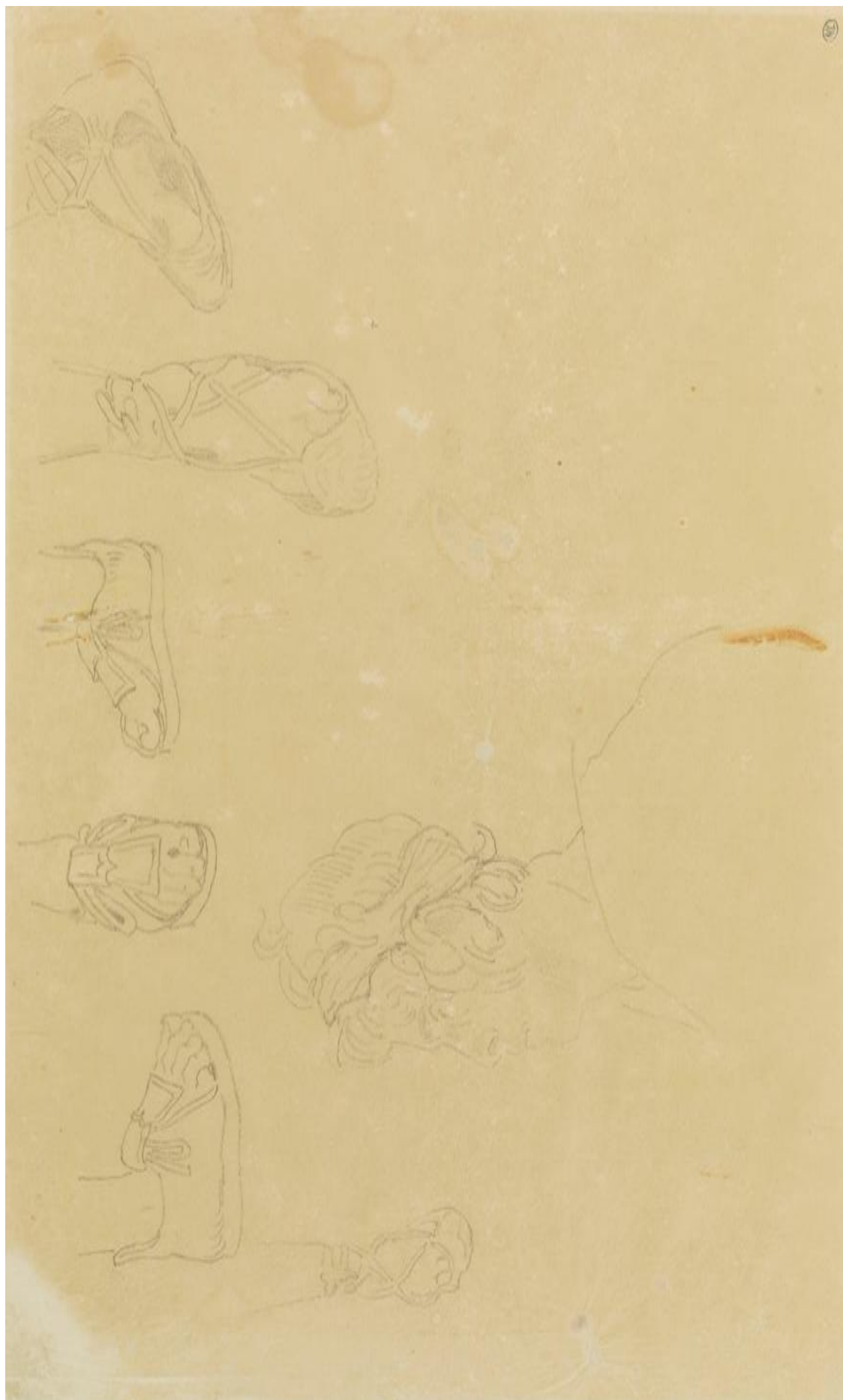


Fig. 16. Eugène Delacroix
Montagnard des Pyrénées, et six études de pieds dans des sandales lacées.
Mina de plomo sobre papel calco. 25,00 x 37,10 cm
París, Musée du Louvre. Département des Arts Graphiques¹⁰⁸

¹⁰⁸ Número referencia: RF 9422, recto. © RMN. Martine Beck-Coppola.

centrales, para enroscarse todo alrededor del tobillo o atándose a una altura variable de la pantorrilla.¹⁰⁹

Nuevamente recurrimos a Davillier¹¹⁰ para comprender cómo un francés de la época podía apreciar estos pequeños, pero significativos, detalles pintorescos del traje típico aragonés:

Chacun connaît cette chaussure de chanvre tressé que nous appelons espadilles, et à laquelle les Espagnols donnent le nom d'alpargatas ou d'espardeñas; il n'y a peut-être pas de province d'Espagne où l'on en use autant qu'en Aragon. Elle est tellement commune qu'elle a donné naissance à une locution proverbiale particulière au pays; en effet, on dit en Aragon compaña de alpargala, pour parler de la société d'un homme peu constant, qui abandonne ses compagnons, quand ils ont le plus besoin de lui, de même que l'alpargaia, chaussure de peu de durée, ne tarde guère à faire défaut au marcheur qui la porte. On donne encore le surnom d'alpargata ou d'alpargatitla à celui qui, en dissimulant, sait arriver à ses fins en tapinois, comme fait un homme qui marche sans bruit.

Il y a encore un quatrain populaire d'une profonde philosophie, suivant lequel: « Celui qui se fie aux alpargatas, -- Et met sa confiance dans les femmes, - N'aura jamais un sou de sa vie, -- Et marchera toujours nu-pieds. »

*Quien de alpargatas se fia,
Y a mugeres trace caso,
No tendra, Un cuarto en su vida.
Y siempre andará descalzo.*

El perfil del rostro que aparece en el dibujo anterior, por debajo de los variados calzados montañeses para mostrar los detalles del pañuelo que ciñe su cabeza, corresponde al de un joven aragonés que es esbozado

¹⁰⁹ Datos extraídos de: MANEROS LÓPEZ, Fernando, *Estampas de indumentaria aragonesa de los siglos XVIII y XIX*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses, Colección Bal de Bernera, nº 7, 2001.

¹¹⁰ DAVILLIER, Charles y DORÉ, Gustave, "Burgos, Navarre et Aragon". En: "Voyage en Espagne", *Le Tour du monde*, Volumen 24, 1872, 2º semestre, Pp. 386-400.

por el artista en, al menos, otras dos representaciones más. Dibujos que, en su conjunto, suponen una aproximación progresiva y muy completa a un personaje que, sin duda, consigue arrastrar al artista con su particular magnetismo. Aposentado sobre una gran pieza cúbica, resuelta con una sobriedad rallana en lo abstracto, el denominado *Montagnard des Pyrénées, assis*¹¹¹, supone una apreciación general de este seductor español, de su aspecto pintoresco, del fuerte sabor “exótico” que desprenden su actitud y su indumentaria. Con su postura indolente, al tiempo que altiva, apoyado firmemente en la vara de avellano que le liga estrechamente al terruño, parece contemplar con mirada soñadora el horizonte. Su expresión melancólica no es casual. Esta es una cualidad esencial en la obra de Delacroix, la que le convierte, según Baudelaire en:

*....le vrai peintre du XIXe siècle: c'est cette mélancolie singulière et opiniâtre qui s'exhale de toutes ses œuvres, et qui s'exprime et par le choix des sujets, et par l'expression des figures, et par le geste et par le style de la couleur.*¹¹²

No hay que observar este dibujo con mucha atención para percatarse de que los pies del aragonés, calzados con las típicas abarcas, se axageran notablemente, produciendo una curiosa ruptura del equilibrio de las proporciones humanas. El detalle se apropia de ellos, les otorga una importancia que, sumada a la exageración de su tamaño, los convierte prácticamente en los verdaderos protagonistas de la imagen. Baudelaire, nos explica las claves de este proceso:

*La première qualité d'un dessinateur est donc l'étude lente et sincère de son modèle. Il faut non seulement que l'artiste ait une intuition profonde du caractère du modèle, mais encore qu'il le généralise quelque peu, qu'il exagère volontairement quelques détails, pour augmenter la physionomie et rendre son expression plus claire.*¹¹³

¹¹¹ *Montagnard des Pyrénées, assis*. Mina de plomo. 31,90 x 18,70 cm. París, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques (Publicado anteriormente en el Catalogue de Robaut, 1885, n° 945). Número Referencia: RF 9419, recto.

¹¹² BAUDELAIRE, Charles, *Opus Cit.*, p.115.

¹¹³ BAUDELAIRE, Charles, *Opus Cit.*, p.140.



Fig. 17. Eugène Delacroix
Montagnard des Pyrénées, assis.
Mina de plomo. 31,90 x 18,70 cm. París
Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques (Publicado anteriormente en el
Catalogo de Robaut, 1885, n° 945)¹¹⁴

¹¹⁴ Número Referencia: RF 9419, recto. © RMN. Martine Beck-Coppola

Théophile Silvestre abunda en esta misma idea, al considerar la importancia de lo imaginativo en la obra de Delacroix:

*Si ce désordre ne se produit pas dans la nature réelle, il n'en existe pas moins dans notre imagination, et c'est à notre imagination surtout que le peintre veut parler... Il dit que "la peinture n'est autre chose que l'art de produire l'illusion dans l'esprit du spectateur en passant par ses yeux."*¹¹⁵

De alguna manera, Delacroix contempla el reflejo de su propia alma en el espejo de ese joven aragonés, pleno de salud, altanería y orgullo. En efecto, pareciera como si lo que le atrae de este joven anónimo, lo que le induce a observarle hasta el punto de « apropiárselo » a través de diferentes tomas y variados ángulos de visión, es el sentimiento de que, en cierto modo, se parece mucho a él mismo. Al Delacroix que Baudelaire, nos esbozara en su fascinante retrato íntimo del genial pintor:

*Toute sa personne enfin suggérerait l'idée d'une origine exotique. Il m'est arrivé plus d'une fois, en le regardant, de rêver des anciens souverains du Mexique [...], ou bien de quelques-uns de ces princes hindous qui, dans les splendeurs des plus glorieuses fêtes, portent au fond de leurs yeux une sorte d'avidité insatisfaite et une nostalgie inexplicable, quelque chose comme le souvenir et le regret de choses non connues."*¹¹⁶

Las diferentes descripciones dibujadas del joven aragonés se completan finalmente con un primer plano muy detallado del rostro del mismo joven representado en tres cuartos -*Montagnard des Pyrénées à mi-corps* (Grafito sobre papel vergé. 25,30 x 20 cm)¹¹⁷, donde toda la atención se concentra ahora en la expresión soñadora de la mirada, que nos

¹¹⁵ SILVESTRE, Théophile, *Histoire des artistes vivants...*, p.52.

¹¹⁶ BAUDELAIRE, Charles, « L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix ». En: *L'Art Romantique*, Paris, Michel Lévy Frères Libraires-Éditeurs, 1868, p.29.

¹¹⁷ *Montagnard des Pyrénées à mi-corps*. Grafito sobre papel vergé. 25,30 x 20 cm. Paris. Musée du Louvre. Département des Arts Graphiques, Número de inventario: RF 9444, recto.

confirma claramente ese sentimiento de melancolía, propio del mejor Delacroix, que anteriormente se apuntaba.



Fig. 18. Eugène Delacroix
Montagnard des Pyrénées à mi-corps
Grafito sobre papel vergé. 25,30 x 20 cm.
Paris. Musée du Louvre. Département des Arts Graphiques¹¹⁸

¹¹⁸ Número de inventario: RF 9444, recto. © RMN. Martine Beck-Coppola.

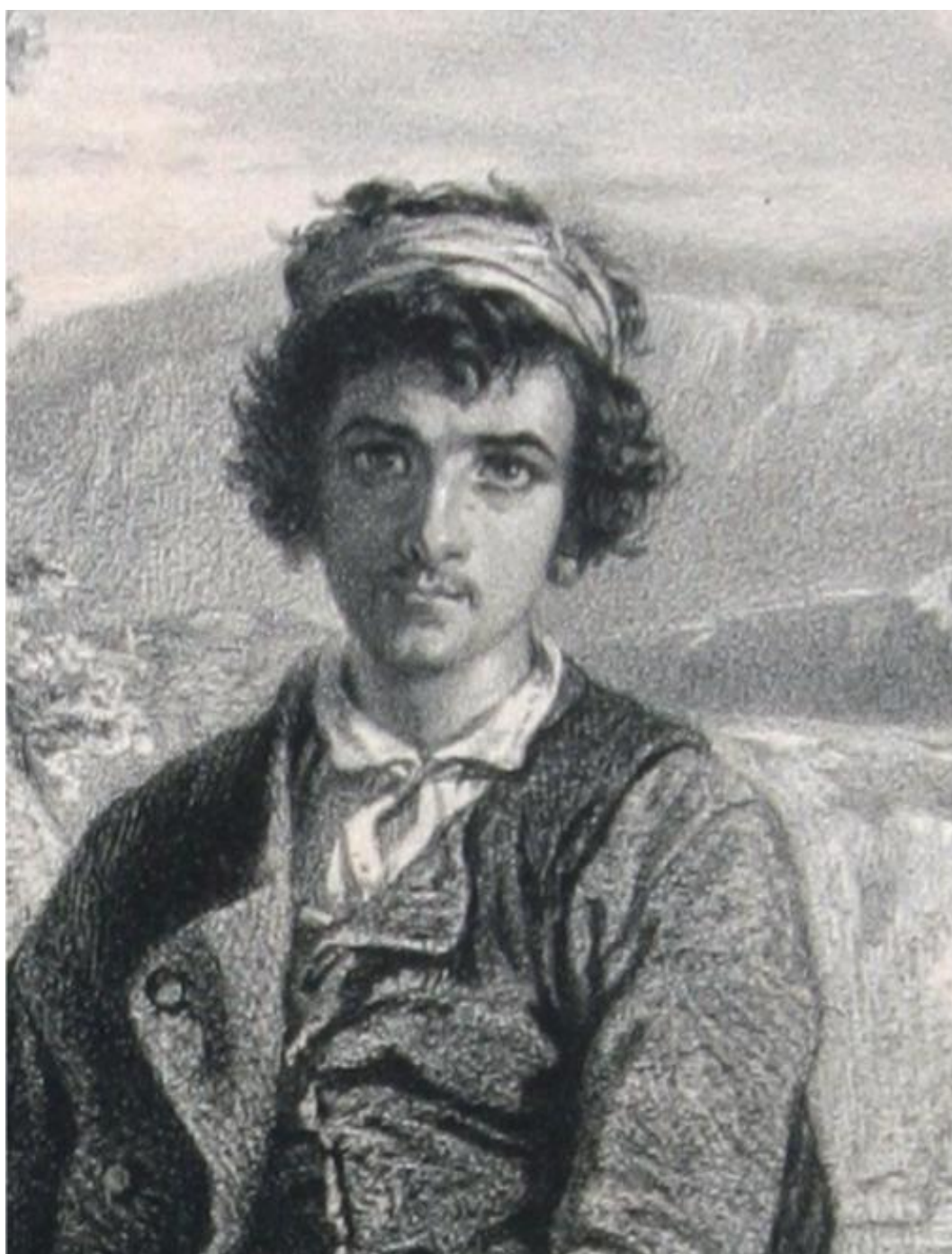


Fig. 19. Camille Roqueplan
Aragonaises des environs de Penticosa (Sic). (Detalle).



Fig. 20. Camille Roqueplan
Aragonaises des environs de Penticosa (Sic)
Litografía sobre china aplicada
Dimensiones totales 56,50 x 40,00 cm. Imagen de 26,00 x 22,00 cm.
Moreau, A. Collection de tableaux modernes. [Tirés du cabinet de M. Adolphe Moreau.]
Paris, 1849-53. 130 planchas. Imprinta Lemerier, Paris, 1851

El anónimo joven aragonés es retratado como si fuera un auténtico burgués al que una buena posición social y económica le hubiera permitido encargar su retrato al famoso pintor que era ya Delacroix en aquellas fechas. Su fisonomía y los detalles de su atavío, nos confirman que estamos ante el mismo panticuto al que Camille Roqueplan convierte en protagonista destacado de su composición *Aragonaïses des environs de Penticosa*(Sic), presentada en el Salón de 1847 y del que se conservan algunas versiones en soporte litográfico¹¹⁹ y xilográfico¹²⁰. Ambos artistas se interesaron por la misma persona; ambos la retrataron detalladamente, muy posiblemente en el mismo momento, en el mismo lugar. Roqueplan eligiendo un escenario algo más especial que el espacio neutro en que Delacroix lo sitúa: uno de esos encuentros casuales y mágicos con los contrabandistas españoles que las crónicas literarias y las pinturas francesas trazan con particular emoción cuando describen nuestras fronteras. El rostro fino y atractivo, la media melena de cabello oscuro, enmarañado, recogido por una especie de cinta o pañuelo, nos definen una personalidad “interesante” desde el punto de vista romántico. ¿Se trata, tal vez, de un contrabandista? Nada delata su ocupación o forma de vida. Todo se focaliza en la expresión. Delacroix, no se limita a una descripción fiel del personaje, o de esas vestimentas pintorescas y coloristas que, apreciadas desde una óptica francesa, convertían a estos pastores transhumantes o contrabandistas en un auténtico espectáculo para los sentidos. Con un sentimiento universal, que no concibe límites ni fronteras, penetra en el fondo de un alma. De un alma gemela a la suya.

El último de los dibujos de Delacroix con inclusión de iconografías aragonesas, es un boceto en el que se entremezclan variadas figuraciones:

¹¹⁹ *Aragonaïses des environs de Penticosa* (Sic). Litografía sobre china aplicada. Dimensiones totales 56,50 x 40,00 cm. Imagen de 26,00 x 22,00 cm. Moreau, A. Collection de tableaux modernes. [Tirés du cabinet de M. Adolphe Moreau.] Paris, 1849-53. 130 planchas. Imprinta Lemerrier, Paris, 1851.

¹²⁰ Publicado con el subtítulo de *Habitantes de las cercanías de Panticosa*, esta xilografía sirve de portada al tomo correspondiente a 1853 de *El Semanario Pintoresco Español. Lectura de las Familias-Enciclopedia Popular* (dirigida por Ángel Fernández de los Ríos), Madrid, nº 1, 2 de enero de 1853, p.1.

*Etudes de montagnards, et de femmes des Pyrénées*¹²¹. En el margen superior izquierdo se sugiere la figura de un aragonés indolentemente recostado, construido por un atractivo arabesco de líneas ágiles y espontáneas.

No resulta muy influyente la visita de Delacroix a los Pirineos en el conjunto de su obra. Sí puede asegurarse, en cambio, que su recuerdo permanece aún vivo diez años después de su visita, cuando en una carta el artista recomienda encarecidamente a su amiga, la Baronne de Forget, su visita:

*Est-ce que vous quitterez cette contrée sans voir tous les beaux endroits des Pyrénées ? C'est une belle occasion d'y faire une tournée. Les parties les plus éloignées ne sont pas, je crois, très-distantes, et ce sont des souvenirs intéressants(....)Une petite affaire de cœur dans l'occasion, la vue d'un beau pays et les voyages en général laissent dans l'esprit des traces charmantes ; on se rappelle toutes ces émotions quand on en est loin ou qu'on ne peut plus en retrouver de semblantes. C'est donc une petite provision de bonheur pour l'avenir quel qu'il soit.*¹²²

Algunos críticos apuntan su remota impresión en algunos detalles de las decoraciones del Palais Luxembourg y del hemiciclo de la biblioteca del Palais Bourbon (*Orphée enseigne et polit les grecs*), trabajos que se vio obligado a interrumpir para seguir tratamiento Eaux-Bonnes y retomar tras este paréntesis. Otros, la han advertido en los fondos paisajísticos de algunas composiciones más tardías como *Ovide chez les scythes* (Salón de 1859)¹²³ y las realizadas en la capilla de Saint-Anges y Saint-Sulpice: *Le Combat de Jacob et de l'ange*, así como en algunos fondos rocosos que acompañan los cuadros de caballete que representan fieras en el medio

¹²¹ *Etudes de montagnards et de femmes des Pyrénées*. Mina de plomo. 26,00 x 36,90 cm, París. Musée du Louvre. Departament des Arts Graphiques. Número de inventario: RF 9447, recto.

¹²² Carta a Mme La Baronne de Forget, fechada el 16 de agosto. Recogida por: BURTY, Philippe, *Opus Cit.*, p. 256.

¹²³ JARRASSÉ, Dominique, "2000 ans de thermalisme...", p. 168.

natural¹²⁴. Pero sus personajes aragoneses quedaron relegados -muy probablemente- a estos tan humildes como sugerentes apuntes en papel, que tan expresivamente nos hablan de la interioridad de Delacroix y de los intereses del arte de toda una época.

¹²⁴ GASTON, Marguerite, *Images romantiques des Pyrénées.....*, p. 228.



Fig. 21. Eugène Delacroix
Etudes de montagnards et de femmes des Pyrénées
Mina de plomo. 26,00 x 36,90 cm
Paris. Musée du Louvre. Departament des Arts Graphiques¹²⁵

¹²⁵ Número de inventario: RF 9447, recto. © RMN. Martine Beck-Coppola.

2.4. DEVÉRIA, Eugène (París, 1805-Pau, 1865)

Alumno de Girodet-Trioson (1767-1824) y de Guillaume Guillon-Lethière (1760-1832), así como de su propio hermano, el famoso litógrafo Achille Devéria (1800-1854), un jovencísimo Eugène expuso por primera vez en el Salón de París en 1824, obteniendo un resonante éxito con su emblemática composición *La Naissance de Henri IV*, una obra “nombreuse, remuée, vibrante, française par l’esprit, vénitienne par l’opulence du ton et de les qualités de la touche”, al decir del crítico Charles Blanc¹²⁶. Pocas veces una sola obra de arte ha ejercido tan marcada influencia, hasta el punto de erigirse como símbolo de toda una época. *La Naissance de Henri IV* colocó a su autor a la cabeza del movimiento romántico, al nivel del mítico Delacroix, aunque fuera por un tiempo breve, ya que estos brillantes inicios se vieron abocados a una rápida, triste e innecesaria decadencia, en un penoso proceso que Théophile Gautier resume en los siguientes términos:

*Eugène Devéria fut un des plus beaux espoirs du romantisme naissant. L'ombre et l'oubli se sont déjà faits depuis longues années sur ce nom qui se leva dans une aurore de splendeurs, d'admiration et d'enthousiasmes. Nul début ne fut plus brillant et ne fit de telles promesses. On put croire justement, quand fut exposée la Naissance de Henry IV, que la France allait avoir son Paul Véronèse et qu'un grand coloriste nous était venu*¹²⁷.

Como pintor de género “histórico”, el repertorio de Déveria adopta desde el principio los principales caracteres y preferencias del gusto romántico, que el artista mantiene a través del tiempo contra viento y marea en un raro ejemplo de afirmación estética. Gautier lo reconoce como un continuador de la tradición de los pintores de “aparato” y de grandes escenografías inspiradas en acontecimientos históricos, que las derivaciones estéticas del siglo XIX habrían de poner radicalmente en

¹²⁶ BLANC, Charles, *Les artistes de mon temps*, Paris, Firmin Didot et Cie, 1876, p. 91.

¹²⁷ GAUTIER, Théophile, *Histoire du Romantisme. Suivie de Notices Romantiques et d’une étude sur la poésie française. 1830-1868*, Paris, Charpentier et Cie Libraires-Éditeurs, 1874, p.218.

cuestión. Pero también, por su perseverancia en sus principios, lo considera como un ejemplo de coherencia en un mundo cambiante, en que el carácter efímero de las modas arrastraba a los nuevos pintores por derroteros no siempre sinceros y positivos.¹²⁸ De tal manera, los renovados contextos estéticos de carácter realista le dejan pronto fuera de juego, pero el pintor prosigue en la vía iniciada con obras que recrean -sin variaciones significativas- temas y facturas eminentemente románticos hasta más allá incluso de mediados de siglo, un periodo en que el “género histórico” estaba ya plenamente obsoleto. Así lo significa su evolución, a través de sus principales obras: *La Lecture de la sentence de Marie Stuart* (1827, Angers, musée des Beaux-Arts); *Marc Botzaris à Missolonghi*; *la Mort de Jeanne d’Arc* (Angers, musée des Beaux-Arts); *la Fuite en Egypte* (1838); *Puget présentant sa statue de Milon de Crotone à Louis XIV, dans les jardins de Versailles* (1832, musée du Louvre); *la Mort de Jane Seymour* (1847, Valence, musée des Beaux-Arts); *La Mort de Calvin* (1850, musée Jean Calvin de Noyon), *Réception de Christophe Colomb par Ferdinand et Isabelle* (Salon de 1861), *Une scène de la vie de Henri VIII* (1864-65, Caen, musée des Beaux-Arts), etc,

Es la enfermedad la que conduce a Devéria hasta el Béarn, en una estancia terapéutica, en principio temporal, que se prolongaría por más de veinte años. El exceso de trabajo¹²⁹ y la enfermedad pulmonar le obligan a efectuar una serie de curas en Eaux-Bonnes a partir de julio de 1841. El pintor y su familia se instalan en Pau -ciudad donde morirá en 1865- en cuya vida local se integra con rapidez, pasando el invierno en la ciudad y los veranos en la estación termal¹³⁰. En sus tratamientos balnearios coincide en 1845 con otros artistas importantes como –durante un mes escaso- con Eugène Delacroix, y por un periodo de tiempo más largo con

¹²⁸ GIRARD, Marie-Hélène, “Un de ces nobles noms rayonnait d’espérance...”. En el catálogo de la exposición: *Eugène Devéria 1805-1865*, Musée nationale du château de Pau (*La peinture et l’histoire*) y Musée des Beaux-Arts de Pau (*Variations sur les genres artistiques*) del 17 de diciembre de 2005 y el 19 de marzo de 2006, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Gand (Bélgica), 2005 (Textos. VV.AA.), p. 35.

¹²⁹ Acepta el encargo de cubrir de frescos la catedral de Notre-Dame-des-Doms en Avignon, donde trabaja entre 1838 y 1841. El trabajo malsano y la humedad empeoran su enfermedad, hasta el punto de que, cuando llega a Eaux-Bonnes, es casi un moribundo.

¹³⁰ ANCELY, René, *La vie pyrénéenne d’Eugène Devéria*, Pau, G. Lescher-Moutoué, 1940, Pp. 21-22.

Paul Huet, Camille Roqueplan y el sueco Per Wickenberg (que fallecería poco después en Pau, en 1846), encuentro que –según hemos tenido ocasión de ver- se conforma como una espontánea colonia de artistas de primer orden en la estación balnearia pirenaica, que Paul Huet recordaba, años después, en sus memorias:

*Nous avons ici un petit centre d'artistes. Roqueplan, qui fait avec beaucoup de travail et de temps de charmantes choses, Devéria, échappé par miracle à une maladie de poitrine très prononcée, et Wickenberg, le peintre de neige, que le docteur contemple avec autant de surprise que d'admiration... Le pays a quelques artistes, ou plutôt quelques peintres inscrits au catalogue que je ne connais pas. Des premiers, c'est Roqueplan que je vois le plus. Camarades d'atelier, nous avons quelque plaisir à nous retrouver, bien que son caractère froid ne soit pas très sympathique. Devéria est tellement original que je ne le recherche pas et qu'il en fait autant. Après avoir donné dans un catholicisme exagéré, il est aujourd'hui quaker protestant, tête ronde, à barbe vénérable. Il porte un manteau grave et noir qui lui donne l'air d'un prédicateur du XVI^e siècle. Ces folies religieuses n'altèrent pas cependant son esprit, ni même son bon sens.*¹³¹

En el ámbito pirenaico, Devéria se consagró eminentemente a la realización de retratos de la burguesía local así como de algunos señalados visitantes que acudían al área de influencia de Pau por razones de salud; más ocasionalmente, también, a la producción de escenas de la vida montañesa dentro del género pintoresco. Muy a su pesar, salvo señaladas excepciones –como el encargo de la *Inauguration de la statue de Henri IV à Pau* (1846)- no tiene muchas ocasiones de practicar la “gran pintura” que le catapultara a la fama. Su personalidad excéntrica y la peculiaridad de su aspecto se singularizan aún más a raíz de su conversión al protestantismo en 1843, tras atravesar una crisis espiritual¹³². Devéria

¹³¹ Carta a M. Solier, fechada en Pau, marzo de 1846. En: LAFENESTRE, Georges, *Paul Huet (1803-1869) d'après ses notes, sa correspondance, ses contemporains. Documents recueillis et précédés d'une notice biographique par son fils René Paul Huet*, Paris, Librairie Renouard. H. Laurens Éditeur, 1911, p.160.

¹³² A su llega a Pau, Devéria descubre una pequeña congregación protestante que sólo cuenta con ciento treinta miembros. Dependiente de la casa madre radicada en Orthez, el

sufre entonces un cambio de personalidad, y adopta un comportamiento rígido que termina por distanciarle de su entorno familiar y profesional parisino, lo que se refleja también en su pintura. Así continúa hasta su muerte, compartiendo su tiempo entre la práctica fervorosa de la nueva religión adoptada y su trabajo como pintor y docente, ensombrecido por el triste sentimiento de que su gran talento como artista pertenecía al pasado. Algunas estancias en Holanda y en Escocia, entre octubre de 1849 y julio de 1851, y entre otoño de 1853 y otoño de 1854, favorecidas por los contactos derivados de su militancia religiosa, le permiten vivir su fé en condiciones más favorables que en Francia y le reportan algunos encargos entre la alta burguesía protestante que, sin embargo, no son capaces de relanzar su malograda carrera. Participa en las exposiciones de la Royal Scottish Academy, y una versión de *la Mort de Jane Seymour* (1847) es presentada en la Royal Academy de Londres en 1856. La obra es bien acogida pero no llega a proporcionarle la repercusión esperada¹³³ pues nace fuera de los nuevos contextos vigentes en el ámbito artístico.

Desde el comienzo de su carrera -por influencia de su hermano Achille, que había abandonado la pintura en beneficio de la litografía, y a quien debía a partes iguales “son originalité et ses défauts, le principe de sa force et le germe de sa décadence”¹³⁴, Eugène Devéria se había visto obligado a realizar pequeñas escenas que le permitieran “vivir”; escenas que pudieran ser fácilmente litografiadas y que encuadrarían mejor dentro del mundo de la ilustración que del retoricismo de la “gran pintura”¹³⁵ que él tanto anhelaba protagonizar. En el conjunto de su producción pirenaica

puesto de pastor de Pau es ocupado en 1837 por el suizo Jules-Léonard Buscarlet que recibirá la conversión del artista en 1843, demostrándose éste un prosélito apasionadamente implicado en las necesidades sociales y espirituales de la vida local. En los años siguientes los grupúsculos protestantes del Béarn sufrirán importantes convulsiones reformistas tras el paso del predicador inglés John-Nelson Darby en 1849.

¹³³ BANN, Stephen, “Eugène Devéria et la Gran Bretagne”. En el catálogo de la exposición *Eugène Devéria 1805-1865*, Pau, 2005, p. 65.

¹³⁴ BLANC, Charles, *Opus Cit.*, Pp.93-94.

¹³⁵ En alguna ocasión, se reprochó a Devéria el confundir la simple ilustración con la verdadera pintura. Los dibujos preparatorios para los medallones de los papas de Avignon que debían adornar las tribunas de la nave de Notre-Dame-des-Doms -serie muy influenciada por su hermano Achille-, dan una idea de esta tendencia por su acumulación de atributos y de símbolos. MIRONNEAU, Paul, “L’Histoire au goût romantique”, En el catálogo de la exposición *Eugène Devéria 1805-1865*, Pau, 2005, p. 112.

resultan muy características algunas ilustraciones de este tipo especialmente preparadas para ciertas ediciones que recrean las costumbres y tipos de la región. Así, por ejemplo, colabora con el abogado Frédéric Rivarès, realizando la litografía fuera de texto que sirve de portada al compendio *Chansons et airs populaires du Béarn*¹³⁶ (1844), y el mismo año ilustra con seis litografías a color la obra *Costumes pittoresques de la vallée d'Ossau et des Pyrénées*¹³⁷. Se conoce además la edición de una interesante litografía ambientada en las calles de Eaux-Chaudes¹³⁸ en la que incluye la figura de un aragonés entre ociosos caballeros y damas parisienses, y algunos montañeses del Béarn: *Retour de chasse à l'isard*. Esta escena pintoresca conecta con la línea mantenida por otros compendios litográficos semejantes creados en la misma época, como algunas de las ilustraciones incluidas en *Les Eaux des Pyrénées*¹³⁹, de Henri de Montaut (hacia 1852), donde los aragoneses sirven a menudo de contrapunto pintoresco o exótico al intenso ajetreo de viajeros y burgueses, clientes de los Bains de la Raillère o de Cauterets, o el álbum *Scenery of the Pyrenees* (Londres, Colnaghi and Puckle, 1842) del británico William Oliver. En la ilustración de Devéria, el aragonés ocupa –como parece ser habitual en este tipo de escenas– un lugar marginal, y es representado en el momento de aparejar su caballería con coloristas mantas, mientras observa con curiosidad al grupo de cazadores que regresa al pueblo, tras un exitoso día de caza. Como señala Jean Fourcassié, los bañistas participaban muy raramente en este tipo de cacerías de oso o rebeco organizadas por los indígenas para solaz de los parisinos o ingleses más aventureros¹⁴⁰. Pero el regreso de las batidas era compartido por toda la población de los balnearios con las mismas muestras de entusiasmo y jolgorio que Devéria recoge en su litografía. Una guía editada en Eaux-Bonnes, en 1838, describe:

¹³⁶ Publicado en Pau, Establecimiento E. Vignancour, 1844.

¹³⁷ DEVÉRIA, Eugène, *Costumes pittoresques de la vallée d'Ossau et des Pyrénées*, Pau, Auguste Bassy, sin fecha [hacia 1850]. Portada y 9 planchas litografiadas a color.

¹³⁸ FOURCASSIÉ, Jean, *Le Romantisme et les Pyrénées*, Paris, Gallimard, 1940, p. 90.

¹³⁹ 12 planchas litografiadas en color por C. Bargue, París, F. Sinnet Éditeur (Hacia 1850).

¹⁴⁰ FOURCASSIÉ, Jean, *Opus Cit.*, p. 131.

*Le retour des chasseurs aux Eaux- Bonnes est une petite marche triomphale. De nombreux coups de fusil annoncent leur arrivée; et la population oisive et curieuse se hâte de se mettre aux fenêtres pour voir passer les vainqueurs. Précédés de guides, dont les robustes épaules supportent le chamois abattu, ils reçoivent les félicitations des buveurs sédentaires, et vont déposer au pied des dames le trophée de leur chasse.*¹⁴¹

Tal descripción literaria se ajusta a la perfección a la escena plasmada por Devéria, hasta el punto que podría afirmarse que ésta es una recreación plástica derivada de aquella, tal vez una ilustración preparada para alguna de sus ediciones, aunque este dato no puede confirmarse.

Se tienen noticias de algunas composiciones pictóricas realizadas por Devéria en este periodo que tienden a reflejar el inequívoco exotismo hispano a la moda. Así, *Hidalgo, Muletiers espagnols*¹⁴² y *Halte de marchands espagnols dans une auberge à Pau* (1859)¹⁴³. Se desconocen las conformaciones iconográficas de estas obras –en paradero desconocido- aunque, por sus títulos, es verosímil suponer que alguna de ellas pudiera recrear temas aragoneses. Dentro de esta orientación ligada a lo pintoresco, Devéria realiza en mayor medida pequeños óleos de personajes populares bearneses como *Paysannes de la vallée d'Ossau*, *Ossaloises*, *Ossaloise tenant son enfant dans les bras* y *Le Retour du marché* (Pau, Musée des Beaux-Arts), *Jeune Ossaloise en buste* (llamada “la Belle Napolitaine”, colección privada), etc.

La crítica Edmée de Syva, comenta una de estas obras, presentada en el salón parisino de 1848:

¹⁴¹ VASTEL, Edouard, *Guide des voyageurs et des malades aux Eaux-Bonnes, par M. le Dr. Édouard Vastel*, Paris, Béchet jeune, 1838, p.129.

¹⁴² Citados sin más aportaciones por: GASTON, Marguerite, *Images romantiques des Pyrénées: les Pyrénées dans la peinture et dans l'estampe à l'époque romantique*, Pau, Les Amis du Musée Pyrénéen, Marrimpouey Jeune, 1975, p. 230.

¹⁴³ Número 875 de catálogo. Société des artistes français, *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure....des artistes vivants esposés au Palais des Champs Elysées le 15 avril 1859*, Paris, Charles de Hourgues Frères, Imprimeurs des Musées Impériaux, 1859, p. 108.

M. Eugène Devéria ne nous a donné qu'un seul tableau, représentant une Femme des Pyrénées, vue à mi-corps. Près d'elle est son enfant donnant à manger à une chèvre. L'aspect de ce groupe est très pittoresque; la pose de la mère et de l'enfant a une grâce parfaite, et le tout est peint avec cette magie de couleur, cette verve étincelante, qualités distinctives du talent de M. Eugène Devéria.¹⁴⁴



Fig. 22. Eugène Devéria
Retour de chasse à l'isard, litografía, 1844. Colección R.Ritter.

¹⁴⁴ DE SYVA, Edmée, « Salon de 1848 –Deuxième article- », *Journal des demoiselles*, n° 6, Paris, 1848, 16^e année, 4^e série, Pp. 185-187.

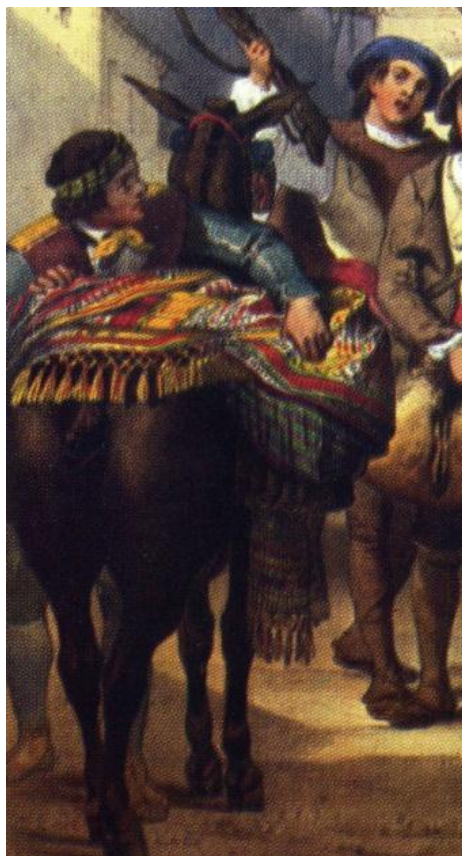


Fig. 23. Eugène Devéria
Retour de chasse à l'isard, litografía, 1844. Colección R.Ritter. (Detalle)

Los museos de Pau (legado de Gustave Schumberger) y Lourdes conservan algunas colecciones de sus dibujos, aunque sabemos que un número indeterminado de ellos permanecen en colecciones particulares o circulan en el mercado de las antigüedades y las subastas, según tendremos ocasión de ver más adelante.

Como no podía ser de otra manera, la proximidad de Pau y Eaux-Bonnes a la frontera española enriquece el abanico temático de Devéria con algunos tipos españoles, “interesantes” desde el punto de vista pintoresco, cuya presencia es constante en la vertiente francesa de los Pirineos para asistir a las animadas ferias ganaderas celebradas en la zona, o para ejercer sus humildes oficios ambulantes. Pero no es esta óptica de raigambre pintoresca la que Devéria aplica para observar la realidad pirenaica, prefiriendo integrar este tipo de motivos en su singular discurso influido por lo religioso. Como señala Barthélemy Jobert¹⁴⁵, en el

¹⁴⁵ JOBERT, Barthélemy, “Eugène Devéria, une figure d’artiste au temps du romantisme”. En el catálogo de la exposición *Eugène Devéria 1805-1865*, Pau, 2005, p. 57.

caso de Devéria, a partir de un momento dado « La religion prend le pas sur l'art, qui n'est plus vraiment un idéal, mais le simple moyen de gagner matériellement sa vie ». Las obras "pirenaicas" de Devéria sugieren la idea de que, en realidad, los tipos populares le interesan en cuanto pueden ser usados como soportes para la expresión de sus fervientes sentimientos religiosos, de forma que resultan siempre como animados por una especie de exaltación mística. Sobre este aspecto, Marguerite Gaston, señala:

*Les sujets les plus simples sont traités, par lui, avec un maniérisme mélancolique. Un air de dévotion grave et artificielle fige tous ses Béarnais. Ses Ossaloises, à l'ovale trop parfait, ont presque toujours le regard implorant. Rares sont les monuments où le peintre s'oublie lui-même et est sincère sans détour.*¹⁴⁶

¹⁴⁶ GASTON, Marguerite, *Opus Cit.*, p. 46.



Fig. 24. Eugène Devéria
Femme des Pyrénées [*Femme de la vallée d'Ossau et son enfant*]
1847-1848, (Salón de 1848)
Óleo sobre lienzo, 29,2 x 97,3 cm.
Bowes Museum, Barnard Castle (Reino Unido)¹⁴⁷

¹⁴⁷ Número de inventario: B.M.361

Una de estas obras “menores” recientemente aparecida en el mercado de las subastas –donde en el futuro podrían surgir muchas sorpresas- sintetiza a la perfección los intereses de Devéria: los personajes de la acuarela titulada *Les Contrebandiers* (subastada también con el título fáctico de *le Bon Samaritain*) portan las indumentarias aragonesas con las que sin duda el artista estaba familiarizado y, al mismo tiempo, sirven al artista como vehículo para la expresión de un sentimiento de bonhomía y solidaridad, en sintonía con las preocupaciones religiosas reformistas de carácter militante que imperaban en su discurso teórico, hasta el punto de llevarle a rozar el terreno de la “caricatura”¹⁴⁸: un correligionario suyo, Henri de Triqueti, advierte esta estrecha relación entre su oficio y la nueva manera de vivir del pintor, al recordar como “dans son atelier, á côté de son chevalet, sa Bible était constamment ouverte”¹⁴⁹. Los gestos de los anónimos aragoneses, inmersos en el áspero y remoto mundo de las montañas pirenaicas, traslucen cierta “teatralidad” muy característica de su obra inspirada por los sucesos históricos. La grandeza e intemporalidad de sus actitudes, son amplificadas por el protagonismo de unos vestuarios humildes, pero al mismo tiempo, suntuosos. La tibieza de los colores aplicados a la acuarela, no resta brillantez a la hábil conformación de las delicadas texturas del terciopelo verde de los calzones, o de los pliegues de las características fajas y mantas rayadas aragonesas, que caen “a la antigua” amplificando las connotaciones de dignidad de los humildes personajes.

Otra interesante creación de inspiración altoaragonesa, que demuestra la importancia que el tema pudo tener en el conjunto de la última producción bearnesa del parisino, es el dibujo titulado *La rentrée de la récolte*. Es esta una creación que ilustra una “historia” cuyo argumento desconocemos, muy probablemente concebida para su comercialización a través de la litografía. Al igual que la acuarela anteriormente comentada, esta curiosa escena parece mantener el hondo sentido religioso que predomina en la producción final de Devéria, conformándose posiblemente

¹⁴⁸ JOBERT, Barthélemy, “Eugène Devéria, une figure d’artiste au temps du romantisme”. En el catálogo de la exposición *Eugène Devéria 1805-1865*, Pau, 2005.

¹⁴⁹ MIRONNEAU, Paul, “L’Histoire au goût romantique”, En el catálogo de la exposición *Eugène Devéria 1805-1865*, Pau, 2005, p. 127.

como una alegoría del pecado capital de « la avaricia ». Un grupo de contrabandistas aragoneses, perfectamente organizados, hace acopio de su carga ilegal en una especie de silo o cabaña. Uno de ellos, dirige las operaciones y señala las montañas, teatro de sus hazañas. Al fondo de la escena, algunos bearneses reunidos en « petit comité » cierran el trato de un negocio ilegal que los aragoneses ejecutan sin tardanza. El desinterés por una representación de tipo realista queda bien patente en la propuesta de un solo prototipo físico para todo el conjunto de contrabandistas, que portan la indumentaria tradicional de forma uniformada como un extraño ejército. Podría decirse que el artista hubiera captado a un mismo personaje en diferentes posiciones y actitudes, lo que denota su carácter idealista, vehiculizador de un discurso de fondo simbólico.



Fig. 25. Eugène Devéria
Les contrebandiers
Acuarela y lápices de colores sobre papel rosa
14,5 x 30 cm. Firmada abajo/derecha¹⁵⁰

¹⁵⁰ La obra ha sido subastada, al menos, en dos ocasiones: Sala Rossini S.A, París, el 24 de marzo de 2007. Estimación 500-800 euros (no vendida); Osenat S.V.V., Fontainebleau, el 18 de noviembre de 2007. (Con título fáctico de *Le bon Samaritain*) Estimación 300-400 euros (no vendida).

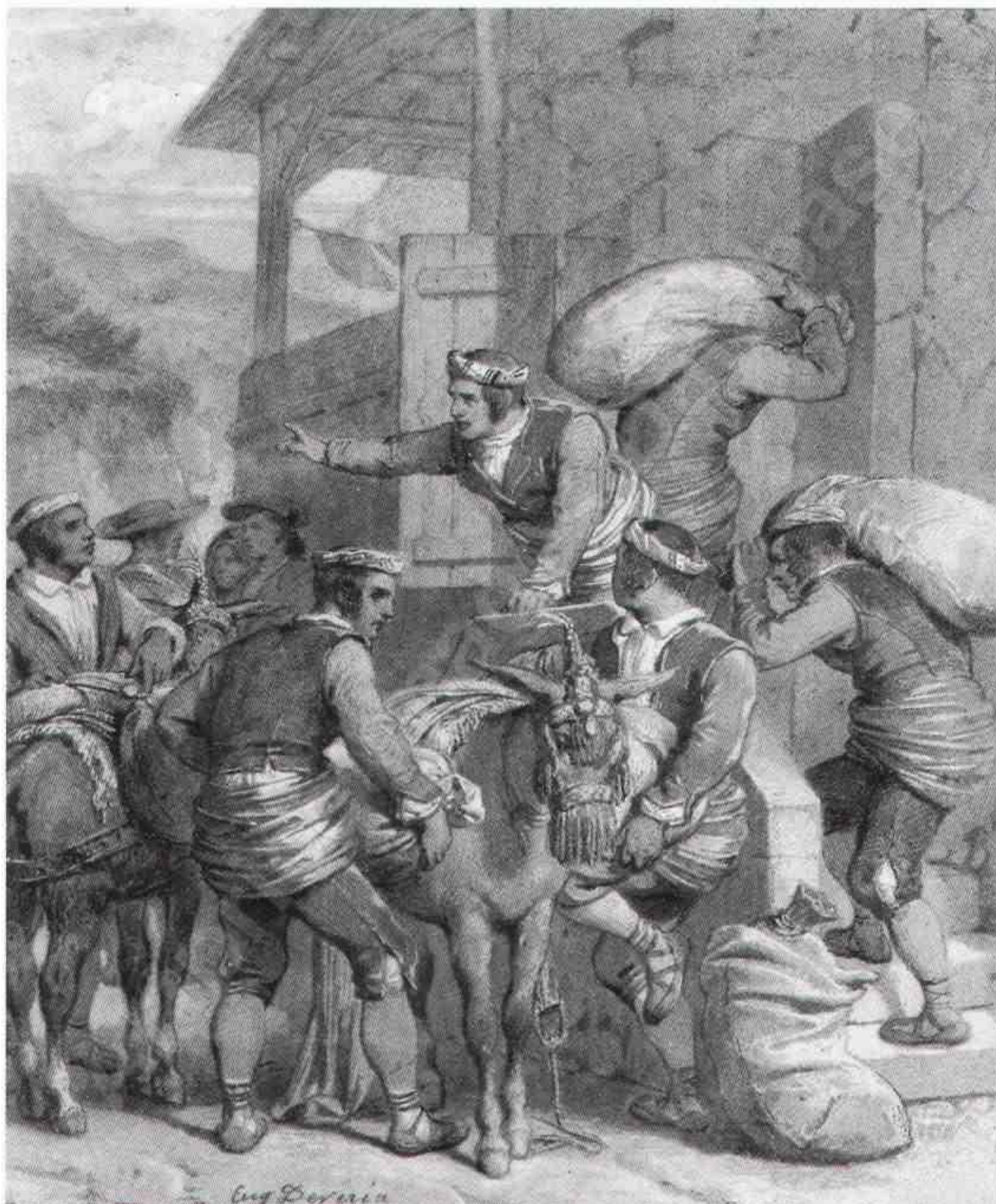


Fig. 26. Eugène Devéria
La rentrée de la récolte
Lápiz, pastel y gouache sobre papel. 34 x 28,5 cm.
Firmada abajo/derecha¹⁵¹.

¹⁵¹ La obra ha sido subastada, al menos, en dos ocasiones: Oger-Dumont, París, el 5 de junio de 2002. Estimación: 2.000-3.000 euros (No vendida) y el 5 de diciembre de 2002, en la misma sala. Estimación: 1.500-2.000 euros. P.4 del catálogo.

2.5. DEFER, Jean-Joseph-Jules (Paris, 1803-Nize, 1902)

Alumno de Jean Victor Bertin (1767-1842) y de Louis Hersent (1767-1860), se forma en la école des Beaux-Arts de Paris a partir de 1824, especializándose en principio en la composición de paisajes históricos y en el desarrollo de argumentos inspirados por los reservorios pintorescos de Escocia, Auvernia y los Pirineos. En el Salon de 1831 expone varios cuadros de temática pirenaica, en donde se aproxima al mítico mundo de los contrabandistas españoles: *Paysage, site des Pyrénées, le repos du contrebandier*¹⁵² (Número de catálogo 491, localización actual desconocida). Defer publica en 1843 un álbum de cincuenta planchas litográficas con el nombre de *Souvenirs pittoresques des Pyrénées*¹⁵³. Todas las imágenes de este álbum, que otorgan una importancia preeminente a lo paisajístico y muy escasa al elemento humano, corresponden a localidades y paisajes franceses. El dibujante se interesa por los primeros planos y no olvida representarse en el curso de su trabajo, con su caballete dispuesto y cobijado bajo una sombrilla (*Vue du Vignemale et du lac du Gaube*). El conjunto presenta una impresión de dulzura agreste, más rara en esta época que el predominio de los efectos dramáticos buscado por la mayoría de los artistas¹⁵⁴.

Con el tiempo, Jules Defer se instala en la Riviera francesa, primeramente en Mónaco y finalmente en Niza hacia 1863, ciudad en la que desarrolla la última fase de su producción y en la que fallece en 1902. En esta época su estilo pictórico evoluciona hacia una simplificación cada vez mayor, según advierten sus críticos Bruno Martin y Jean-Paul Potron:

Chez Defer, on ne trouvera jamais de grandiloquences picturales, de fausses audaces, d'affirmations péremptoires, d'envolées baroques.

¹⁵² Société des artistes français, *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, et lithographie des artistes vivans, exposés au Musée Royal le 1er Mars 1831*, Paris, Vinchon, p. 37.

¹⁵³ DEFER, Jules, *Souvenirs pittoresques des Pyrénées, collection de 50 vues, dessinées d'après nature, par Jules Defer*, Paris, 1843.

¹⁵⁴ GASTON, Marguerite, *Images romantiques des Pyrénées: les Pyrénées dans la peinture et dans l'estampe à l'époque romantique*, Les Amis du Musée Pyrénéen, Pau, Imprinta Marrimpouey jeune, 1975, p. 227.

*Ses compositions restent simples, sages même. C'est par leur précision que chacun de ses petits formats devient un petit moment de bonheur, un espace poétique que le peintre sait nous faire partager.*¹⁵⁵.

Al parecer, al final de su larga vida el pintor volvió a los Pirineos pues algunos dibujos de la antigua colección Ancely, realizados en la región, llevaban el comentario “esquisse fait à l'âge de 93 ans”¹⁵⁶

¹⁵⁵ MARTIN, Bruno y POTRON, Jean-Paul, *Jules Defer. 1803-1902*. En: VV.AA., *Le Pays de Nice et ses Peintres au XIXe siècle*, Academia Nissarda, Nice, 1998, Pp. 74-81.

¹⁵⁶ GASTON, *Opus Cit.*, Pp. 236-237.

2.6. FLEURIOT, Charles de (¿-¿)

No contamos con muchos datos de este misterioso artista, autor de una serie de dibujos pirenaicos que formaban parte de la antigua colección Ancely, y que han pasado actualmente a engrosar los fondos del tolosano Musée Paul Dupuy. El compendio constituye un bello ejemplo de aquellos álbumes de bolsillo que los viajeros románticos portaban en sus excursiones, como los turistas de hoy en día su máquina de fotos. Todos los dibujos conservados (en número de 19) están datados en 1834. Ejecutados al grafito y pluma, ocho de ellos están realizados a la sepia.

El que refleja el subtítulo de *Cauterets. Á la frontière d'Espagne. Contrebandiers Espagnols*, es posiblemente el que Marguerite Gaston identifica en su ensayo de referencia como “Contrebandiers espagnols qui se réconfortent en buvant à la gourde”¹⁵⁷. Se conforma como una escena de costumbres bastante atractiva desde el punto de vista compositivo por el ritmo ágil en que se inscriben sus tres figuras situadas, una de pie, bebiendo en bota, otra tumbada y la tercera sentada en posición de “alerta”. La atención del artista se focaliza, además de en sus característicos ademanes, en sus característicos atuendos “a la aragonesa” y típicas “herramientas” de trabajo: grandes sacos para el transporte de sus mercancías fraudulentas y trabucos para su defensa. Resulta verosímil en su conjunto el grupo de figuras envuelto por los agrestes roquedos de los puertos fronterizos escenario de sus hechos y azañas, que el artista ha resuelto plásticamente mediante simples trazos apenas esbozados altamente expresivos sin embargo de la poderosa luz que impera en las altas planicies y picos pirenaicos; aunque, como bien señala Gaston: “Le voyageur est plus portraitiste que dessinateur de vues”¹⁵⁸. Tal verosimilitud en la ambientación y concreción de los detalles sugiere la alta posibilidad de que la escena fuera extraída del natural, como fruto de alguno de los frecuentes encuentros que los turistas por los Pirineos tenían con estos personajes míticos que ocuparon muchos párrafos en la literatura de viajes

¹⁵⁷ GASTON, Marguerite, *Images romantiques des Pyrénées: les Pyrénées dans la peinture et dans l'estampe à l'époque romantique*, Les Amis du Musée Pyrénéen, Pau, Imprinta Marrimpouey jeune, 1975, p. 237.

¹⁵⁸ GASTON, Marguerite, *Ídem*.

del periodo, singularizados como uno de sus elementos más genuinos y atractivos desde el punto de vista pintoresco.

No se han podido obtener más referencias de este interesante artista cuyo dibujo bien pudiera ser un preparatorio para alguna composición pictórica más ambiciosa, o bien destinado a su reproducción a través de las pujantes técnicas gráficas del momento.



Fig. 27. Charles de Fleuriot
Cauterets. Á la frontière d'Espagne. Contrebandiers Espagnols.
Toulouse, Musée Paul Dupuy¹⁵⁹.

¹⁵⁹ Número de inventario: 67-368-688.

2.7. DE LANSAC, François-Émile (Tulle, 1803-París, 1890)

Nacido casualmente en Tulle (Corrèze) –en el curso de una de los frecuentes viajes de su padre, que ocupaba el cargo de inspector general del Tesoro Público francés- Émile de Lansac¹⁶⁰ pertenecía a una rica familia parisina originaria del Béarn. Educado con refinamiento, demuestra desde muy joven dotes artísticas. Después de aprender técnica pictórica, durante cuatro o cinco años, en el taller parisino de Jean-Charles Langlois (1789-1880), viaja a los Pirineos donde estaban sus verdaderas raíces familiares, y se establece durante dos años en Tarbes y Pau para estudiar los caballos, siguiendo el ejemplo de su admirado Théodore Géricault (1791-1824). El mundo de las montañas vecinas le seduce, y aprovecha algunos de sus numerosos estudios equinos para integrar en ellos paisajes montanos. A su regreso a París ingresa en el taller de Ary Scheffer (1795-1858), llegando a ser, además de uno de los más aventajados alumnos de éste, su más estrecho colaborador. Al salir del taller de Scheffer se dedica a la realización de retratos, escenas militares e históricas y comienza a exponer en los salones parisinos a partir de 1827 con una obra de corte historicista: *Episode du siège de Missolonghi*. En los salones conseguirá una medalla de 3ª clase en 1836 y una de 2ª en 1838.

De entre todas las que componen la abundante y heterogénea producción pictórica de este artista típicamente decimonónico, son tan sólo algunas obras inspiradas por los Pirineos las que nos interesan. Entre sus obras de este periodo “pirenaico” pueden destacarse: *Chasse de chamoix*, *Muletiers espagnols rapportant dans un convent un chef de guerrillas blessé* -obra esta última que el crítico Decamps destaca en su crítica al salón de 1834 (número 1.122) por su tono “ferme et brillante”¹⁶¹ - y *Halte d'un cuirassier devant une posada dans le royaume d'Aragon*, 1840.

¹⁶⁰ FAGE, René, “François-Émile de Lansac, peintre d'histoire, de genre et de portraits, 1803-1890”. Extracto del *Bulletin de la Société des lettres, sciences et arts de la Corrèze*, 1ª Entrega, enero, febrero, marzo de 1890, Tomo 12, Tulle, Impr. de Crauffon, 1890, Pp.179-185.

¹⁶¹ DECAMPS, Alexandre, “Le Musée”, *Revue du Salon de 1834*, Paris, Imp. De Everat, p. 87.



Fig. 28. François-Émile de Lansac
*Halte devant l'auberge*¹⁶².
 Óleo sobre lienzo. 65 x 54 cm (Firmado: abajo/derecha)

Conocemos esta última composición gracias a su salida ocasional en una subasta en los años 90. Con un tratamiento excesivamente tradicional y academicista, algo frío en su factura y en su colorido, se interesa por la representación realista de los tipos pirenaicos españoles y de los animales en escorzo –perro y caballo–, dentro de un argumento que enlaza los tiempos históricos, a tenor de una concepción eminentemente romántica de lo español. España –señala Fourcassié– era apreciada por los románticos como:

¹⁶² Subastado en: Wemäere Beupuis (Rouen) el 7 de abril de 1993. (Lote nº 294, p. 17 del catálogo). Posteriormente, en la Sala Machoir-Bailly de Versailles, el 24 de octubre de 1993. Se adjudicó por un precio de 1.250 euros.

l'Orient, pays d'éclats et de passions; c'est la patrie du Cid, des Maures, de l'Alhambra, d'Hernani"¹⁶³....portent aussi les goûts particuliers à leur époque: curieux d'exotisme, désireux de se dépayser, les Pyrénées leur apparaissent comme les portes d'une Espagne mystérieuse, attrayante par la fougue de ses couleurs et de ses passions. Les vestiges du Moyen-âge, qu'ils y rencontrent encore à chaque pas, leur permettent une évasion aussi savoureuse dans le temps.¹⁶⁴

Esta comprensión de las tierras fronterizas como “puerta” a un mundo inmerso en otro tiempo provisto de legendarias bellezas pintorescas, explica la bizarra composición de Lansac, en que dos hombres aragoneses conversan apaciblemente a la sombra de una antigua construcción de ladrillo de vago sabor españolizante. Ya advierte el escritor Michelet: “Les Châteaux en Espagne, flottent déjà sur les Pyrénées”¹⁶⁵. Estos personajes parecen ajenos al desarrollo del resto de la escena, en que una especie de “Don Quijote” surgido de las desiertas y reverberantes llanuras ibéricas es obsequiado por una mesonera pirenaica vestida con sus mejores galas. La joven española, representada de perfil en un ademán un tanto hierático, ofrece fruta y un porrón de vino al anacrónico caballero. Las vestimentas de los españoles, muy probablemente tomadas del natural por el artista en alguna de sus incursiones por los Pirineos, están recreadas con mucho realismo, con variación en los tocados y en los diferentes detalles de las prendas, pero el resultado de este acrisolamiento de elementos contradictorios –en que el artista combina sus dos géneros preferidos, el retrato y la pintura ecuestre- construye una escena que, en busca de esa España legendaria de resabios románticos, se excede ampliamente en cuanto al tono teatral de su puesta en escena.

En los años 30 la frontera española es un lugar peligroso e inseguro. El conflicto carlista, que estalla en España en 1833, inspira las imágenes

¹⁶³ FOURCASSIÉ, Jean, *Le romantisme et les Pyrénées*, Toulouse, ESPER, 1990, p. 65.

¹⁶⁴ FOURCASSIÉ, Jean, *idem*, p. 303.

¹⁶⁵ MICHELET, Jules, *La Montagne* (7ª edición), Paris, Librairie Internationale, 1868, p. 84.

de algunos artistas que se acercan a ella y que desarrollan crueles escenas de guerrillas, destacando los aspectos más anecdóticos y emotivos de estas situaciones. Dos artistas sobresalen en esta línea en el Salón de 1834, Pierre-Jules Jollivet y Émile de Lansac; el primero envía a este salón una composición titulada *Le chef d' une guerrilla reçoit, par l'entremise d'un frère lai, des ordres superieurs, une femme vient d'apporter des provisions* (número 1.047)¹⁶⁶ y Lansac, otra con título *Muletiers espagnols rapportant dans un convent un chef de guerrillas blessé* (número 1.122, localización actual desconocida)¹⁶⁷. Ambas composiciones, típicamente románticas, cabrían ser enmarcadas dentro de una tradición pictórica inspirada por el paso a través de los Pirineos de la armada legitimista dirigida por el Duque de Angulema, en ayuda del restablecimiento en el trono español del rey Fernando VII. Son sucesos cuya acción transcurre mayoritariamente en el país Vasco y Navarra, y de los que, por ejemplo, había dado buena cuenta en su traducción pictórica, casi una década antes, el artista Nicolas-Toussaint Charlet en obras como *Voilà peut-être comme nous serons dimanche*, litografía de 1826 (Musée Paul Dupuy, número 67-368-596)¹⁶⁸, en ella unos guerrilleros contemplan el cadáver colgado de un camarada, dentro de la tradición de los goyescos *Los desastres de la guerra*. En el Salón de 1839, atento a las derivaciones estéticas de su tiempo, Lansac se deja llevar por las nuevas modas orientalistas, abandonando el escenario de los Pirineos para situar sus escenas guerrilleras y típicas emboscadas en los entornos más lejanos e indefinidos de un oriente mítico e idealizado, siguiendo el influyente ejemplo de Alexandre Gabriel Decamps (1803-1860)¹⁶⁹

Como se ha advertido con anterioridad, el acercamiento a lo pirenaico por parte de Émile de Lansac es meramente circunstancial. El gobierno de Louis-Philippe le proporcionó varios importantes encargos y,

¹⁶⁶ GASTON, Marguerite, *Images romantiques des Pyrénées: les Pyrénées dans la peinture et dans l'estampe à l'époque romantique*, Pau, Les Amis du Musée Pyrénéen, Marrimpouey Jeune, 1975, p. 53.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ *Ídem*, Plancha nº 6.

¹⁶⁹ JANIN, Jules, "Salon de 1839. Tableaux de genre", *L'Artiste*, 2ª serie, tomo 2, entrega 21, Paris, 1839, p.289.

con el tiempo -sobre todo a partir de 1850- se especializa en el género del retrato ecuestre burgués y aristocrático: retrato ecuestre del Duque de Orleans (1844) y de Oliver de Clisson (1847); del príncipe Louis Napoléon (1850), obra que fue adscrita al ministerio del Interior, y otros numerosos de personajes de la aristocracia como los del conde de Vogué, del barón de Orgeval, del general Bourgolly, del conde Pillet-Will, del barón Creuzé de Lester, etc, etc¹⁷⁰. Los Pirineos habían quedado atrás.

¹⁷⁰ FAGE, René, *Opus Cit.*

2.8. FEROGIO, François Fortuné (Bouches-du-Rhône, 1805-París, 1888)

Nacido en la región de Marsella, en el seno de una familia con orígenes piamonteses, estudia con Charles Matet (1791-1870) en la ciudad de Montpellier donde su padre ejercía como profesor de matemáticas¹⁷¹. Ingresa tempranamente en l'École des Beaux-Arts de París, en el taller de Antoine-Jean Gros (1771-1835). En la capital francesa, concursa, sin éxito, para el Prix de Rome y logra obtener algunos recursos económicos con la realización de acuarelas y litografías destinadas a los álbumes pintorescos de moda en el momento¹⁷², al tiempo que amplía sus conocimientos en el pujante mundo de la gráfica también en técnicas de grabado calcográfico. La práctica pictórica de Ferogio queda diluida por su dedicación al mundo del grabado, aunque sabemos que utilizó con prodigalidad la técnica de la acuarela; el Musée Fabre de Montpellier posee numerosas acuarelas de este artista legadas por su nieto, Francis Garnier¹⁷³.

Su conocimiento de los Pirineos es amplio, según demuestran algunas de sus obras pictóricas protagonizadas por estos personajes típicos del romanticismo como son los contrabandistas pirenaicos. Así, su *Contrebandiers des frontières d'Espagne* mostrado en la Exposition des objets d'art et d'industrie de Cambrai en 1838 (localización actual desconocida). Resulta destacable el avanzado realismo que demuestran los modelos que protagonizan su álbum litográfico *Nouvelle suite de costumes des Pyrénées* (Litografías de Augusto Bry, París, 1841, Gihaut frères) compuesto por 12 litografías realizadas sobre dibujos del tarbense Raymond-Marc Lagarrigue¹⁷⁴ (1795-1850), álbum que incluye varios etnotipos inspirados por los recursos humanos de la vertiente española de

¹⁷¹ Biografía en GASTON, Marguerite, *Images romantiques des Pyrénées: les Pyrénées dans la peinture et dans l'estampe à l'époque romantique*, Les Amis du Musée Pyrénéen, Pau, Imprimerie Marrimpouey jeune, 1975, Pp. 236-237.

¹⁷² La revista *l'Artiste* publicó dos litografías de Ferogio en 1832: *Frontière d'Espagne* (que parece reproducir la región fronteriza vasco-francesa) y *Espagne, 1809*, composición protagonizada por contrabandistas vestidos a la catalana.

¹⁷³ GASTON, Marguerite, *Opus Cit.*, p. 237.

¹⁷⁴ HERAUT, Jules, "Raymond-Marc Lagarrigue, peintre tarbais (1795-1870)", *Bulletin de la Société Académique des Hautes-Pyrénées*, années 1973-1974, Pp. 42-46.

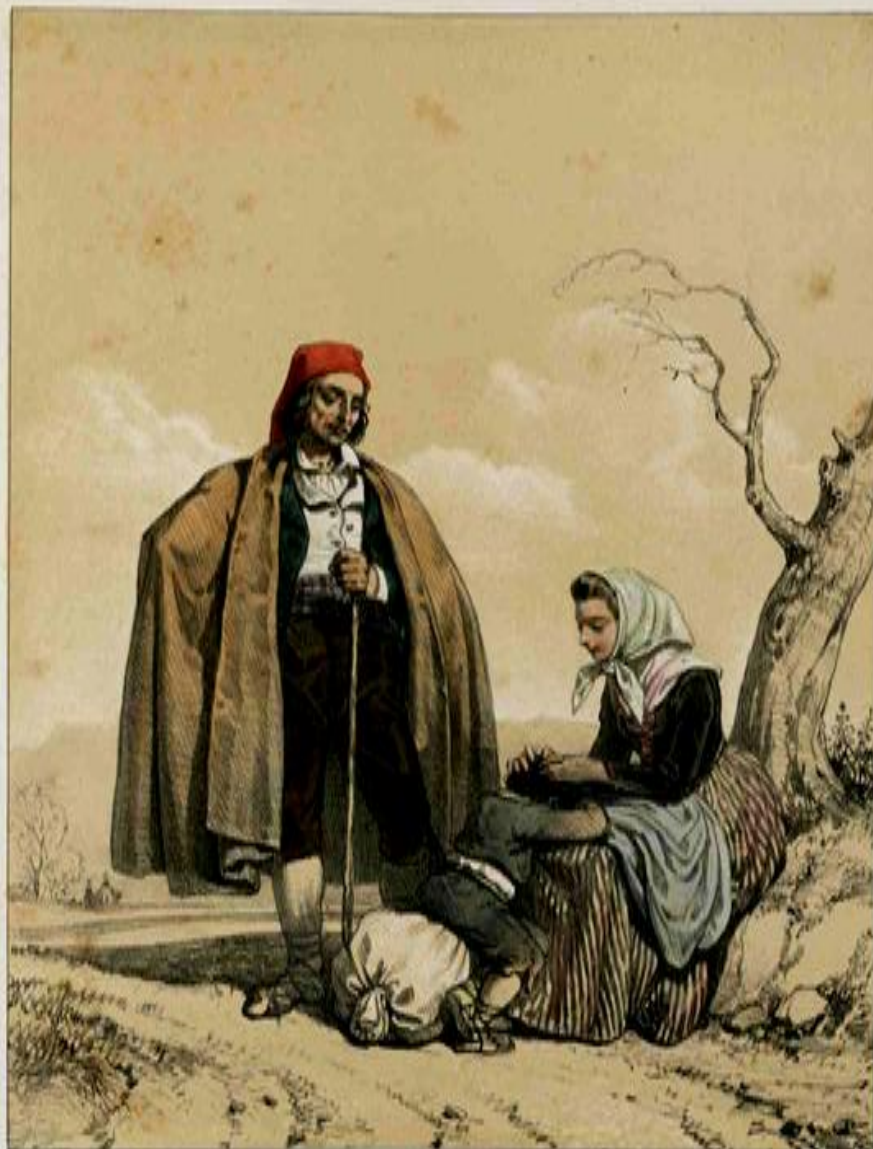
los Pirineos¹⁷⁵ aportando al conjunto una atractiva nota de hispanismo: *Famille vénaquoise, Gitano, y Gitano, tondeur de mulets*, constituyen motivos que demuestran la habilidad del artista para la práctica del dibujo y para poner en juego un atemperado sentido del color. La elección de varios tipos “gitanos”, nos induce a pensar en el deseo de los impulsores de la edición por aportar al tema pirenaico cierto “exotismo” entroncado con una imagen sureña de lo español -muy a la moda en el periodo- a través de estos tipos fronterizos ribagorzanos, que muestran al espectador sus pintorescos atavíos y sugieren algunas de sus curiosas costumbres.

Como algunos de sus colegas que recrearon el pintoresquismo pirenaico, Ferogio escribió varios tratados prácticos de dibujo, pudiéndose destacar el titulado *Études progressives de figures pittoresques à l'usage des paysagistes par Fortuné Ferogio* (1839)¹⁷⁶

¹⁷⁵ La colección François Faure de Ayzac-Ost, posee un gran número de estudios dibujados que sirvieron de base a este álbum.

¹⁷⁶ Para la didáctica del dibujo impuesta en las escuelas y liceos por los nuevos sistemas educativos, se editaron multitud de láminas de carácter progresivamente complejo, que son corrientes en Francia durante todo el siglo XIX, pero sobre todo entre 1830 y 1860, formando parte de una pedagogía concebida como imitación, antes de dar paso al “diseño industrial” que preparará vocaciones más técnicas. Las láminas, generalmente litografiadas, proponen modelos estatuarios o pictóricos de los viejos maestros, o modelos obtenidos del natural, ya interpretados gráficamente, para incrementar la facilidad de su copia. En: Michel Frizot, “La parole des primitifs”, *Études photographiques*, 3 Novembre 1997, [En línea], puesto en línea el 13 de noviembre de 2002. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index94.html>. Consultado el 26 de septiembre de 2011.

Pyrenées Espagnoles.



Peintre Auguste Legrand.

Ed. à Auguste Hey, rue de la Harpe.

FAMILLE VENASQUEAISE.

Chez Oudin frères, éditeurs, boulevard des Italiens, 5.

Fig. 29
Dibujante: Raymond-Marc Lagarrigue
Litógrafo: François Fortuné Antoine Ferogio
Famille Venasquaise
“Nouvelle suite de costumes des Pyrénées par Ferogio, d'après Lagarrigue”.
Ediciones: Auguste Bry
Paris, Gihaut Frères, 1841
Litografía coloreada, 23,30 x 17,80 cm
Bibliothèque municipale de Toulouse¹⁷⁷

¹⁷⁷ http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_FEROGIO_008.

Pyrénées Espagnoles.



Peintre Auguste Lagarrigue.

Lith. d'Auguste Boyer de Sicaut.

GITANO,
Tondeur de Mulets.

Chez Gibaut frères, éditeurs, boulevard des Italiens, 5.

Fig. 30
Dibujante: Raymond-Marc Lagarrigue
Litógrafo: François Fortuné Antoine Feroio
GITANO, tondeur de mulets
"Nouvelle suite de costumes des Pyrénées par Feroio, d'après Lagarrigue".
Ediciones: Auguste Bry
Paris, Gihaut Frères, 1841
Litografía coloreada, 23,30 x 17,80 cm
Bibliothèque municipale de Toulouse¹⁷⁸

¹⁷⁸ http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_FEROGIO_010

Pyénées Espagnoles.



Écrite par M. de la Harpe.

Lith. à Angoulême par M. de la Harpe.

FAMILLE DE GITANOS.

Chez M. de la Harpe, éditeur, boulevard des Capucines, 5.

Fig. 31
Dibujante: Raymond-Marc Lagarrigue
Litógrafo: François Fortuné Antoine Ferogio
Famille de gitanos
“Nouvelle suite de costumes des Pyrénées par Ferogio, d'après Lagarrigue”.
Ediciones: Auguste Bry
Paris, Gihaut Frères, 1841
Litografía coloreada, 23,30 x 17,80 cm
Bibliothèque municipale de Toulouse¹⁷⁹

¹⁷⁹ http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_FEROGIO_011.

En la estela de las dignas propuestas “etnológicas” de Pingret¹⁸⁰ y Ferogio-Lagarrige¹⁸¹, es preciso situar otros álbumes litográficos que compendian con posterioridad los prototipos pirenaicos de la zona de Luchon. Así el publicado por Léon-Victor Daguzan (Bézéril, 1821-¿1911) en 1849 compuesto de doce litografías bajo el título de *Promenades artistiques dans les Pyrénées françaises et espagnoles* (Toulouse, Constantin). Alumno de François Edouard Picot (1786-1868), antes de exponer en los salones alegorías mitológicas o de ilustrar *Le Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier, Daguzan se interesa por la región de Luchon, país de donde era originaria su esposa.¹⁸² En este álbum, Daguzan concede un destacado protagonismo a temas inspirados por la vertiente española de la frontera, pero su tratamiento general es poco cuidadoso y sus figuras bastante imperfectas, como advierte la investigadora Marguerite Gaston:

*Le trait est loin d'être toujours franc; les mains sont mal dessinées. La composition des petites scènes lithographiées verse souvent dans le sentimental. On y rencontré plus de vieillards et d'enfants que dans aucun autre album. L'ensemble, gentil et naïf, est précieux comme documentaire.*¹⁸³

Litografías de este álbum como *Demoiselle aragonaise et sa suivante*, *Gitanos*, *Pâtres aragonais au Lac d'Espingo*, o *Venasque (Aragon)*, proponen una visión estereotipada y poco sincera de los pueblos del otro lado de la frontera en la que destaca una ostensible falta de “oficio” para la representación fidedigna de aquellos elementos que en mayor medida los caracterizan. Este tipo de álbumes, editados para responder a la curiosidad de los ciudadanos llegan a ser, para el artista y el público,

¹⁸⁰ PINGRET, Édouard, *Costumes des Pyrénées*, publicado en 1834 por Gihaut.

¹⁸¹ FEROGIO, Fortuné, *Nouvelle suite de costumes des Pyrénées* (Litografías de Augusto Bry, Paris, 1841, Gihaut frères).

¹⁸² El museo de esta localidad conserva una obra con título *Retraite des guides à Bagnères-de-Luchon* y algunos otros coleccionistas particulares de la región poseen pinturas de este artista inspiradas por el mundo pirenaico, como *Retour de la Chasse à l'ours*, que fue litografiada por el establecimiento Lemerrier. GASTON, Marguerite, *Images romantiques des Pyrénées: les Pyrénées dans la peinture et dans l'estampe à l'époque romantique*, *Les Amis du Musée Pyrénéen*, Pau, Imprimerie Marrimpouey jeune, 1975, p. 223.

¹⁸³ GASTON, Marguerite, *Íbidem*.

pretexto para una ensoñación admirativa y una evasión a un universo más o menos imaginario.¹⁸⁴



Fig. 32. Léon-Victor Daguzan
*Pâtres aragonais au Lac
d'Espingo*
1849
Litografía. 45 cm
Toulouse. Establecimiento
Constantin (Padre)
Bibliothèque municipale de
Toulouse¹⁸⁵



Fig. 33. Léon-Victor Daguzan
*Demoiselle aragonaise et sa
suivante*
1849
Litografía. 45 cm
Toulouse. Establecimiento
Constantin (Padre)
Bibliothèque municipale de
Toulouse¹⁸⁶

¹⁸⁴ GASTON, Marguerite, Ídem, p. 128.

¹⁸⁵ http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_DAGUZAN_010.

¹⁸⁶ http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_DAGUZAN_013.

Fig. 34. Léon-Victor Daguzan
Gitanos
 1849
 Litografía. 45 cm
 Toulouse. Establecimiento Constantin
 (Padre)
 Bibliothèque municipale de Toulouse¹⁸⁷



Fig. 35. Léon-Victor Daguzan
Venasque (Aragon)
 1849
 Litografía. 45 cm
 Toulouse. Establecimiento Constantin
 (Padre)
 Bibliothèque municipale de Toulouse¹⁸⁸



187

http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/collect/general/index/assoc//ark:/74899/B315556101_A_DAGUZAN_006.dir/B315556101_A_DAGUZAN_006.jpg.

188

http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/collect/general/index/assoc//ark:/74899/B315556101_A_DAGUZAN_002.dir/B315556101_A_DAGUZAN_002.jpg.

2.9. **GALLIAN, Eugénie (Baronne de Lagatinerie)** (Bayonne, 1807-Plaudren,1897)

Pintora costumbrista y retratista, en los años 20 fue iniciada en la práctica de las bellas artes por su propio padre, Jean-Baptiste Gallian, pintor, grabador y profesor de matemáticas, arquitectura y dibujo en la academia que regentaba en Bayonne. En 1829, asistió en París a las clases de Auguste Couder (1790-1873) y, según algunas fuentes, gozó también del privilegiado magisterio de Eugène Delacroix. A mediados de los años 30, exhibe en los salones algunas composiciones basadas en iconografías de inspiración española¹⁸⁹, con presencia de ciertas temáticas altoaragonesas.

En 1835, en la Exposition des Beaux-Arts et de l'Industrie de Toulouse, obtiene una medalla de oro por una de sus composiciones más emblemáticas, *Mendiants espagnols*¹⁹⁰ conservada actualmente en el Musée des Augustins de Toulouse, cuya temática -señala Marguerite Gaston- comparte características propias del retrato y de la pintura de género, con un escueto fondo de montañas que evoca la presencia de los Pirineos¹⁹¹. Un catálogo del museo tolosano de 1836, recoge un breve comentario crítico de esta obra, presentada en exposición bajo el título de *Les Mendiants*:

Deux pauvres orphelins espagnols demandent l'aumône. Le plus jeune est estropié et soutient son bras avec une tresse de paille. Ces malheureux enfants paraissent vivre, sentir et penser. On considère avec un intérêt tout particulier cette charmante production; tant il est vrai qu'après les scènes réelles de la vie humaine et leur imitation

¹⁸⁹ GUINARD, Paul, "Romantiques français en Espagne", Art de France (II), París, Hermann, 1962, p. 202.

¹⁹⁰ *Mendiants espagnols*. Óleo sobre lienzo. 117 x 89,5 cm. Firmada abajo/derecha. Toulouse, Musée des Augustins: Número de inventario: RO 89.

¹⁹¹ GASTON, Marguerite, *Images romantiques des Pyrénées: les Pyrénées dans la peinture et dans l'estampe à l'époque romantique*, Pau, Les Amis du Musée Pyrénéen, Marrimpouey Jeune, 1975, p. 239.

exacte au théâtre, il n'y a rien qui agisse autant sur le coeur de l'homme, qu'une peinture d'une expression pénétrante.

En examinant avec attention cette étude bien faite et qui séduit par sa naïveté, on trouve qu'elle a été méditée avec beaucoup de soin. Elle offre plus de vérité dans la couleur que de hardiesse dans la touche. Un heureux instinct, développé par la pratique des arts, produit des beautés sans beaucoup de peine; mais l'artiste arrive aussi jusqu'au naturel par des efforts. En peinture, en musique, en éloquence, en poésie, souvent ce qui paraît facile, est ce qui a été fait avec le plus difficulté.

Ce tableau, dont la ville fit l'acquisition en 1835, fut accueilli par le public avec une sorte de predilection. A la dernière exposition de Toulouse, le jury décerna à Mlle Gaillan une médaille d'or.¹⁹²

¹⁹² ROUCOULE, M, *Catalogue raisonné de la Galerie de Peinture du Musée de Toulouse*, Toulouse, Imprimerie de Jean-Matthieu Douladoure, 1836, Pp. 390-391 (Número de catálogo 465).



Fig. 36. Baronne de Lagatinerie
Mendiants espagnols.
Óleo sobre lienzo. 117 x 89,5 cm. Firmada abajo/derecha
Toulouse, Musée des Augustins¹⁹³

¹⁹³ Toulouse, Musée des Augustins. Número de inventario: RO 89. Fotografía Daniel Martin.

Lo primero que llama la atención en esta hermosa composición es la impresión de dignidad que traslucen sus jóvenes protagonistas, que no se ajustan exactamente al prototipo de aragonés, aunque ambos bien pudieran serlo. Éstos, hacen un breve alto en el camino para posar ante la pintora, que los modela tamizados por una luz natural, un tanto grisácea, como filtrada a través de las húmedas atmósferas montañosas. Dispuestos en un primer plano, que pone en evidencia su precaria situación con franqueza y absoluta naturalidad, la pintora focaliza la mirada del espectador en los rostros de los dos pequeños pedigüños, suscitando en el espectador una inequívoca impresión de ternura. El mozo más joven, que mantiene un brazo en cabestrillo, luce sombrero de ala ancha con el borde roto y, el mayor, una *gorra llarga*, uno de los modelos de tocados usados en Aragón sobre todo en tierras pirenaicas¹⁹⁴. Ambos visten también camisas blancas de pequeños cuellos vueltos y, del conjunto de sus indumentarias, destacan sobre todo las mantas, que llevan echadas sobre los hombros como abrigo, la del hermano mayor decorada con grandes cuadros y atada con cordeles sobre el pecho. Como bien señala Marguerite Gaston¹⁹⁵, un simple fondo de montañas nevadas, apenas esbozado, sirve como única referencia evocadora del escenario pirenaico en que la escena se desarrolla.

Si se compara la sencillez de esta obra con el tono academicista, presuntuoso y escapista habitual en los salones franceses de la época, podemos comprender hasta qué punto la propuesta de Gaillan resulta “rompedora” en su contexto específico. El desarrollo de su discurso iconográfico, dentro de un estricto tono realista, sin concesiones a lo

¹⁹⁴ Sobre las prendas usadas en Aragón Véase: MANEROS LÓPEZ, Fernando, “Sombreros y tocados en la indumentaria masculina aragonesa”, Zaragoza, *Temas de antropología aragonesa*, nº 5, 1995, Pp. 119-122. Este tocado consistía en una pieza de lana en forma de manga y cerrada por un extremo, de manera muy similar a la barretina catalana. Solía ser de fabricación casera y realizada por lo habitual a punto de media, o bien en paño reaprovechado. (MANEROS LÓPEZ, Fernando, *Estampas de indumentaria aragonesa de los siglos XVIII y XIX*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses, Colección Bal de Bernera, Nº 7, 2001, p.196). El representado por la artista parece estar confeccionado de esta última forma.

¹⁹⁵ GASTON, Marguerite, *Opus Cit.*, p. 239.

literario, se adelanta a propuestas que comenzarán a tener vigencia, como poco, casi una década más tarde.

La pintora extiende una mirada limpia y compasiva sobre estos dos jóvenes españoles, emigrados de un país pertinazmente sumido en la guerra y en la pobreza, subsistiendo a merced de la misericordia de los vecinos y de los numerosos turistas que, desde 1815¹⁹⁶, frecuentan en número creciente la zona pirenaica en la temporada estival. En su competente estudio sobre los Pirineos, Jean Fourcassié señala como “malgré la création des bureaux de bien faisance et l'interdiction de mendier, les mendiants pullulent à certaines époques”¹⁹⁷. En las poblaciones de la vertiente española, su frecuencia aumenta hasta el punto de que, en lugares como Bosost (valle de Arán), “la mendicité est la maladie endémique »¹⁹⁸.

Podemos comprender mejor la dramática situación de esta población transeúnte, sometida a todo tipo de privaciones, a través del análisis de la situación socioeconómica de la España pirenaica que, algunos años después, propone el escritor Cenac Montaut en su ensayo *L'Espagne inconnue*¹⁹⁹:

L'insuffisance du sol cultivable, l'absence de voies de communication, expose ces populations primitives à des privations fréquentes et cruelles. Bien souvent, elles souffrent la disette, pendant que la plaine de l'Èbre regorge de produits qu'elle ne peut leur apporter à dos de mulet. La misère est grande alors: le linge qu'on ne peut renouveler se déchire, se pourrit sur le corps, les petits enfants crient la faim...Quelle ressource le montagnard oppose-t-il à cette détresse? jamais le suicide, quelquefois la résignation: car c'est là le grand principe de son économie sociale.

¹⁹⁶ FOURCASSIÉ, Jean, *Le Romantisme et les Pyrénées*, Toulouse, ESPER, 1990, p.120.

¹⁹⁷ Ídem, p.124.

¹⁹⁸ Ídem, Pp. 124-125.

¹⁹⁹ CENAUC MONTAUT, *L'Espagne inconnue*, Paris, Amyot Éditeur, 1861, Pp. 311-312.

Néanmoins, si la misère atteint certaines limites, sa philosophie se trouve ébranlée; il faut prendre un parti: on hésite quelque temps; puis, avec une naïveté brutale et chevaleresque, on finit par adopter les ressources que les sociétés primitives mettent sous la main: le métier de mendiant dans le pays natal, celui d'ouvrier terrassier à l'étranger; en désespoir de cause, celui de contrebandier ou de bandit... Plus d'un essaie successivement de ces quatre industries, et s'arrête à celle qui convient le mieux à sa constitution, et lui procure le gain le plus aisé.

Les moins timorés, les plus robustes, se décident à passer en France, où l'agriculture donne un salaire aux ouvriers valides, où la charité procure des vêtements et du pain à ceux qui ne peuvent travailler....

En 1836, la artista bayonesa presenta en el Salón des Beaux-Arts de París un cuadro -actualmente en paradero desconocido- de indudable inspiración altoaragonesa, a tenor de su título y de las breves descripciones publicadas en los catálogos: *Un espagnol de la Vallée de Leho, Haut-Aragon*²⁰⁰ (sin duda, se refiere al valle de Hecho, erróneamente escrito). Esta misma obra se presentó también en la Exposition des Produits de l'Industrie et des Arts dans la ville d'Amiens (1836), con el título de *Un espagnol dans la Vallée de L'Écho (Haut-Aragon)*²⁰¹. Los catálogos de ambas exposiciones ofrecen una breve descripción de su romántica acción inspirada en las legendarias historias surgidas en el marco del conflicto bélico carlista, que en este momento alteraba la vida cotidiana y las comunicaciones en la vertiente española de la frontera:

Il est averti par un de ses compatriotes que l'ennemi est à l'entrée de la vallée, et que même on s'y bat: il vient lui rappeler son serment de prendre les armes et le forcer à quitter sa jeune femme. Celle-ci, malgré son chagrin, sentant que le devoir appelle son mari, élève sa

²⁰⁰ El número 788 del catálogo, recoge este sucinto título. Société des artistes français, *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Musée Royal, le 1er mars 1836*, Paris, Vinchon, 1836. Marguerite Gaston, le otorga la denominación de *Un espagnol de la Vallée de Leho (sic) quittant sa femme pour aller combattre*. GASTON, Marguerite, p. 239.

²⁰¹ Inscrito con el número 90. *Exposition des Produits de l'Industrie et des Arts dans la ville d'Amiens*. 1836. Amiens, Imprimerie de J. Boudon-Caron, 1836, p. 8.

pensé vers le Très-Haut, et le pri de conserver les jours de celui qui l'aime tant.

Dentro de su escasa producción conocida -apenas ha quedado registro de una docena de obras-, se sabe de alguna otra composición posterior de Gallian inspirada por los recursos hispanos, como *Scène espagnole* (1839), aunque no es posible confirmar que esta obra esté basada en motivos pirenaicos, como sí las anteriores. En 1837 la artista se casa en Bayonne con Charles Jean-Jacques Marrier, baron de Lagatinerie²⁰², viviendo desde entonces en Fontainebleau. Su cambio de estatus no le impide seguir pintando, y puede rastrearse su presencia en algunos salones parisinos, a los que presenta fundamentalmente retratos y obras costumbristas, recuerdo de su juventud en el país Vasco. Así, por ejemplo, en la *1ª Exposition de la Société des Amis des Arts de Bayonne-Biarritz de 1862*, participa con *Basque en gilet rouge* (óleo) y *Un enfant peint par sa mère* (pastel, retrato de su hijo Charles).

²⁰² DESPORT, G., « Eugénie Gallian, peintre bayonnais et...Baronne (1807 – 1896) », *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne*, N° 154, Bayonne, 1999.

2.10. PAUL GAVARNI (Hippolyte-Guillaume-Sulpice Chevalier) (París, 1804-1866)

El destino quiso que el genial dibujante Guillaume-Sulpice Chevalier -que más tarde adoptaría el nombre artístico de “Gavarni”- recalara una larga temporada en los Pirineos, entre noviembre de 1825 y mayo de 1828. En esta “casual” experiencia pirenaica, el genial dibujante se dejó impresionar por las sugerencias del entorno, situándose como uno de los más señalados pioneros franceses en cuanto a la representación de los motivos humanos españoles bajo un enfoque eminentemente pintoresco; en estas tempranas representaciones, lo altoaragonés está presente con una expresividad y encanto singulares.

La llegada de este artista a los Pirineos tiene mucho de novelesco; parisino de pura cepa, formado en el Conservatoire des Arts et Métiers capitalino y, en la práctica del grabado, con el famoso Adam (padre), fue contratado como grabador por un editor bordelés que quería “eternizar”, en un momento en que la fotografía todavía no existía, la construcción de un nuevo y flamante puente sobre el Garona a su paso por la capital aquitana. Los inconvenientes surgidos a su llegada a Burdeos, al no llegar a un acuerdo satisfactorio con el contratante, y su carencia de recursos financieros para mantenerse con un mínimo de dignidad, le condujeron casualmente hacia el sur, a la pequeña ciudad de Tarbes en los altos Pirineos, donde el soñador Chevalier se afincará cerca de tres años²⁰³

En Tarbes, el jovencísimo Gavarni se convierte en un pobre transeúnte que se ve obligado a dormir en las calles y sobrevivir como puede. En esta situación extrema es “adoptado” por un tal Mr. Leleu, geómetra de formación y, a la sazón, funcionario con cargo de jefe del catastro de los altos Pirineos, un cosmopolita parisino a quien las circunstancias le habían abocado a llevar una rutinaria y poco satisfactoria vida provinciana; éste ofreció al incipiente artista un oficio que le permitió salir adelante y le puso en contacto con las escasas fuerzas vivas de la

²⁰³ Uno de sus biógrafos, Georges Duplessis, nos relata con todo detalle las aventurescas circunstancias que rodearon los difíciles prolegómenos de la carrera del genial dibujante. DUPLESSIS, Georges, *Gavarni Étude par Georges Duplessis ornée de quatorze dessins inédits*, Paris, Rapilly Libraire et marchand d'estampes, 1876, Pp.14-16.

cultura local, especialmente con el pintor animalista Raymond Lagarrigue, profesor de dibujo en Tarbes, y con Jalon, profesor de dibujo en la cercana localidad de Bagnères-de-Bigorre, animados ambos por un encomiable entusiasmo artístico. Con Jalon llegó incluso a proyectar una vasta publicación divulgativa de este sector de los Pirineos²⁰⁴, que nunca pudo ver la luz, en la que el profesor se hubiera encargado de realizar los textos y Gavarni las ilustraciones²⁰⁵.

El conocimiento directo que llegó a poseer Gavarni de los espacios vírgenes y desconocidos de la alta montaña pirenaica -lugares remotos y casi inaccesibles para un francés de la época- proviene pues de su estrecha amistad con Mr. Leleu, a quien acompañaba en los frecuentes viajes por los montes que éste debía efectuar en sus inspecciones para el catastro, según nos relata el mismo Duplessis²⁰⁶. Dotado de una insaciable curiosidad, a Gavarni le interesaba conocerlo todo de los Pirineos, desde sus más turísticos y conocidos sectores, hasta sus rincones más escondidos, especialmente los ignotos parajes de la vertiente española donde la vida se desarrollaba como hacía siglos, provista de un pintoresquismo de inigualable autenticidad²⁰⁷. Durante estos años -1826-1827- la frontera española era una zona muy insegura; una situación que, sin embargo, no arredraba al joven Gavarni, como advierte el investigador Victor Leathers:

Attaché au cadastre à Tarbes, l'adoslescent était continuellement à cheval dans les Pyrénées, essayant, sans se troubler, les regards

²⁰⁴ DE GONCOURT, *Edmond y Jules, Gavarni, L'Homme et l'oeuvre*, Paris, Ernest Flammarion, 1925, p. 32.

²⁰⁵ Algunas litografías de Jalon, fechadas en 1822, pudieran pertenecer a un anteproyecto de esta obra que éste había concebido años antes en colaboración con Adolphe Thiers. En: GASTON, Marguerite, *Images romantiques des Pyrénées: les Pyrénées dans la peinture et dans l'estampe à l'époque romantique*, Pau, Les Amis du Musée Pyrénéen, Marrimpouey Jeune, 1975. p. 261.

²⁰⁶ DUPLESSIS, Georges, *Opus Cit.*, p.11.

²⁰⁷ El pirineista Henry Beraldi relexiona sobre los sentimientos que pudieron embargar a los pioneros en el descubrimiento de la cadena pirenaica española: "Quelle jouissance intense ont eue ces quelques hommes qui ont découvert et exploré le versant sud. Pendant quelques années, ils ont été les heureux de la terre". BÉRALDI. Henri, *Cent ans aux Pyrénées*, Paris-Lille, Imprimerie L. Danel, 1898-1904. Reedición: Pau, Librairie des Pyrénées et de Gascogne, 2001, tomo IV, p.111.

*farouches des indigènes rendus hostiles par l'invasion de 1823. Quelquefois, il essayait un petit croquis ou quelques gouaches des scènes qui le frappaient*²⁰⁸

En su documentado estudio sobre Gavarni, los hermanos Goncourt describen los pormenores de estos movimientos del artista por la montaña que, por su especial expresividad, merecen ser recordados textualmente:

*C'étaient de petits voyages de trois ou quatre jours où, chevauchant côte à côte, l'artiste, monté sur le fameux cheval gris pommelé, célèbre par une prétendue ascension sur le Pic du Midi, esthétisait à perte de vue avec son compagnon; tous deux se lançant dans des dissertations sur le goût et finissant par proclamer que le beau est une suite de conséquences dans les formes, une harmonie dans le mouvement de leurs relations....Et c'est ainsi que, dans un perpétuel changement de milieux, d'hôtes, de gîtes et d'horizons, passant d'un dîner plantureux chez des apothicaires à une mauvaise auberge où il lisait, pour s'endormir, des numéros du Portefeuille des Dames, vivant sur les chemins des tours dont le lendemain ne ressemblait jamais à la veille, accueilli et fêtoyé partout, grâce à son compagnon, le dessinateur visitait, dans les mois de février, mars, avril et juin 1826, Labarthe de Nestes, Bagnères, Campan, Lourdes, le Trou-du-Loup, Argelès et sa vallée délicieuse....*²⁰⁹

Estos literatos²¹⁰ esclarecen también los motivos por los que Gavarni quedó fascinado a primera vista por esa mítica vida pirenaica. Su fuerza salvaje, su marcado espíritu romántico, indujeron al parisino a permanecer

²⁰⁸ LEATHERS, Victor, *L'Espagne et les Espagnols dans l'oeuvre d'Honoré de Balzac*, Paris, Honoré Champios, 1931, p.87.

²⁰⁹ DE GONCOURT, Edmond y Jules, *Opus Cit.*, Pp. 31-32.

²¹⁰ Para su preparación los hermanos Goncourt manejaron la correspondencia personal del artista, así como sus notas y diarios íntimos, lo cual supone una garantía de verosimilitud. Otro de sus biógrafos y críticos, sin embargo, Georges Duplessis, juzga esta obra excesivamente ajustada a sus elementos más vitales. Así, señala este último: Los hermanos Goncourt "ont eu entre les mains les papiers, les cahiers de notes sur lesquels Gavarni inscrivait ses pensées, ses souvenirs; ils ont accordé une part très-large, trop large peut-être, aux incidents et aux accidents de sa vie privée; ils ont insisté sur ses habitudes, sur ses relations, sur ses manies, et ils paraissent s'être plus préoccupés de donner un portrait ressemblant de l'homme qu'une image complète de l'artiste." En DUPLESSIS, Georges, *Opus Cit.*, Pp.1-2.

un largo periodo de su vida en un lugar tan retirado y en cierto modo inhóspito como eran los altos Pirineos en las primeras décadas del siglo XIX:

...Mais ce qui le retenait, c'était, avant tout, la grande maîtresse qu'il avait là, dans les Pyrénées: la montagne. Il s'était passionné pour ces crêtes, ces pics, ces sommets, ces hauteurs, ces cavernes où bâillent l'inconnu et le béant de la nuit, ces puits sans fond, où il descendait le long d'une corde attachée à un arbre posé en travers; trous de mystère où la Pierre jetée semble tomber éternellement, et qui donnaient à l'explorateur l'idée d'un conte fantastique qu'il oubliait d'écrire. Dans ses vieilles années, engourdi à son foyer, Gavarni nous parlait, en s'animant d'une sorte de fièvre, de ces courses effrénées partout là, de ces voyages, seul et sans guide, dans ces chaînes des monts, sur ces pentes neigeuses, — précédé de son chien à la queue frétilante, qui mordait de temps en temps le froid de la neige, — allant ainsi devant lui jusqu'au bout des deux cents francs de son gousset, goûtant le bon goût de l'ail du Midi, et revenant, avant d'avoir l'habitude des espadrilles, avec des chaussures si trouées, que pour poser le pied, au retour sur le pavé de la première petite ville, il était obligé de se refaire des semelles avec les vieilles cartes ramassées dans un poste de douane.²¹¹

En un momento dado, la tranquilidad de su vida montañesa se interrumpe cuando le llega de París un encargo inesperado: Blaisot, a quien el editor Pierre de Lamésangère había confiado su intención de publicar una serie de indumentarias de mujeres, recomendó a éste encarecidamente el concurso en el proyecto de Gavarni, a quien ya había empleado con anterioridad. El artista aceptó en principio las condiciones ofrecidas: cada dibujo le sería pagado a razón de treinta y cinco francos, debiendo finalizar un total de cien originales. Cuando terminó diez dibujos, los envió a Lamésangère, que confió a su vez a un grabador llamado Georges-Jacques Gatine el trabajo de reproducirlos²¹² Pero tales originales fueron considerados insuficientes y la colaboración entre Gavarni y el editor

²¹¹ DE GONCOURT, Edmond y Jules, p. 54.

²¹² KLEINERT, Annemarie, "Les debuts de Gavarni, peintre des mœurs et des modes parisiennes", Paris, *Gazette des Beaux-Arts*, nov. 1999, Pp. 35-46.

no tardó en interrumpirse. No obstante, se reprodujeron algunos en un compendio publicado en París entre 1827-28, titulado *Costumes des femmes (de divers pays) Hambourg, du Tyrol, de la Hollande, de la Suisse, de la Franconie, de l'Espagne, du Royaume de Naples, etc, dessinées pour la plupart par M. Lanté, gravés par M. Gatiné, et coloriés avec une explication pour chaque planche*²¹³. En este compendio²¹⁴ podemos encontrar varias imágenes inspiradas por el mundo altoaragonés, específicamente las tituladas *Jeune Fille de Bouchard*²¹⁵ y *Jeune Fille de Tourle*²¹⁶, conformadas por figuras femeninas que demuestran cierto infantilismo y un obvio hieratismo, no sólo por el gesto un tanto rígido del buril con que Gatiné interpreta los originales de Gavarni, sino también por su función de “soporte” o “percha” que las hace parecer caprichosos objetos decorativos extrañamente ubicados en el espacio neutro. Sólo hace falta comparar- advierte la investigadora Marguerite Gaston- los grabados transcritos por Gatiné con las litografías posteriormente realizadas por el propio Gavarni sobre otros tipos pirenaicos para constatar que el grabador ha transformado rígidamente los dibujos iniciales, con el fin de integrarlos en el esquema general de la edición²¹⁷. En una obra de encargo como ésta, eran en realidad las vestimentas femeninas y los detalles de sus complementos lo que interesaba traducirse al espectador de una manera sencilla y directa, sin poner el acento en otros rasgos de carácter más “artístico”. Muy al contrario, la obra más personal de Gavarni se caracterizará por mantener unos intereses más realistas, y en ella sus personajes pirenaicos se muestran con frescura y naturalidad, inmersos en los ámbitos naturales que les son propios y donde se mueven como pez en el agua.

²¹³ Publicado en París, Louis-Pascual Sétier Éditeur, 1827.

²¹⁴ Gavarni dibujó otros personajes femeninos prototípicos como: *Béarnaise, Femme d'Aran, Jeune Dame de Bagnères de Bigorre, Jeune femme de la Vallée d'Aure, Jeune fille de Bugard, Laitière de Caudéran*. Todos ellos, en su versión de Gatiné, se conservan en el Musée de Beaux-Arts de Pau.

²¹⁵ Bujaruelo, Huesca.

²¹⁶ Torla, Huesca.

²¹⁷ GASTON, Marguerite, *Opus Cit.*, p.242.

Las jóvenes muchachas pirenaicas de Gavarni, reproducidas por Gatine, muestran sus encantos a los lectores parisinos siempre ávidos de ese pintoresquismo de carácter romántico que triunfaba en el mundo editorial del momento. Pero, a la vista de su *Jeune fille de Bouchard*, cabe preguntarse: ¿Es esta la apariencia propia de una moza de un humilde mesón, como debía ser el de Bujaruelo a principios del siglo XIX²¹⁸? La muchacha viste jubón pardo con botones dorados, con amplio escote y manga larga ceñida, ribeteado de cintas azules celestes que se cierran enmarcando el busto. Pañuelo o mantoncillo de color granate cubriendo el torso y ciñendo el busto enmarcado por el corpiño, como al parecer era usual en la indumentaria femenina de otros valles pirenaicos²¹⁹. La saya o falda, del mismo color que el jubón, lleva el vuelo recogido de modo uniforme mediante grandes frunces dejando los tobillos descubiertos, destacando por la ancha banda decorativa, blanca y negra, que orla su parte inferior. El delantal azul celeste pretende, tal vez, poner en evidencia la función de servidumbre propia de la muchacha en el mesón montañés. Destaca también el tocado, protagonizado por un gran pañuelo blanco doblado en diagonal y anudado bajo la barbilla que le cubre la cabeza y oculta en parte la larguísima trenza conformada por una cinta negra que la comprime y que, en la frente, se anuda con un amplio vuelo. La chica sujeta en las manos unas agujas de punto que denotan de nuevo sus duras labores ligadas al mundo rural, en que la autosuficiencia en bienes de consumo era norma usual. Algo más de sencillez muestra en su atuendo su compañera *Jeune fille de Tourle*, que destaca por gran pañuelo cruzado sobre el pecho, el bello corpiño rayado, y el calzado provisto de abarqueras de color rojo.

²¹⁸ El propio Gavarni nos ofrece una bella imagen de este rústico paraje, donde trabajaba la humilde muchacha, en su litografía *Chapelle de Buchard, au bord de la rivière de Broto (Aragon) (Souvenir des Pyrénées)*. Litógrafo: Engelmann, Godefroy. Plancha litográfica 36 cm. Bibliothèque municipale de Toulouse, A-GAVARNI (1-4).

²¹⁹ MANEROS LÓPEZ, Fernando, *Estampas de indumentaria aragonesa de los siglos XVIII y XIX*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses, Colección Bal de Bernera, N° 7, 2001, p. 108.

Costumes de des Pays.

N° 15.



goussier

Femme femme de Puchazo. Pyrenées espagnoles.

Fig.37. Georges Jacques Gatine, litógrafo, sobre un original de Gavarni.
Jeune Fille de Boucharo. Pyrénées espagnoles.
Grabado a buril coloreado
33,00 x 23,80 cm
Lámina número 95
París, 1827²²⁰

²²⁰ Pau. Musée des Beaux Arts. Número de inventario: 57.8.7.

Costumes de nos Rois.

N.º 91



Gravé par

Jeune fille de Seurle. Pyrénées espagnoles.

Fig. 38. Georges Jacques Gatine, litógrafo, sobre un original de Gavarni.
Jeune Fille de Tourle. Pyrénées espagnoles
Grabado a buril coloreado, 33 x 24 cm
Lámina número 94
París, 1827²²¹

²²¹ Pau. Musée des Beaux Arts. Número de inventario: 57.8.8.

Como se ha señalado anteriormente, en el marco de sus excursiones por los Pirineos, entusiasmado por los paisajes y, más aún todavía, apasionado por los usos y costumbres y las pintorescas indumentarias de los montañeses que encuentra a su paso, el joven Gavarni esboza escenas de su vida cotidiana, situando heterogéneos personajes en ciertos monumentos, enclaves y ambientes pintorescos de carácter diverso. El propio Gavarni nos describe sus impresiones más íntimas de estas fronteras remotas y misteriosas, la sensación de inmensa soledad apenas perturbada por la presencia humana en la que era posible encontrarse a uno mismo. La impronta de Aragón se muestra imbricada con fuerza en estos sentimientos:

Ici tout est d'un aspect grand et imposant, tout s'y empreint de cette mélancolie sévère et peut-être un peu triste qui distingue éminemment le paysage historique. Les pensées y deviennent sérieuses, et rien dans ce trajet de deux lieues, sous ce ciel étroit, n'a présenté une idée souriante: pas une maisonnette, pas un arbre. De distance en distance, un pont de marbre dont l'arche, plus ou moins élevée au-dessus du gave, et quelquefois surmontée d'une pyramide, coupe le parallélisme de ces âpres rochers où ruissellent, sans chute, les eaux superflues d'un lac supérieur ou celles de quelques glaciers ignorés dans de hauts déserts, et de loin en loin un voyageur. C'est l'Aragonais au teint gris, aux formes osseuses, à la tête rasée, à la couronne de cheveux roux, qui passe avec son cigarrito, sa peau de bouc et ses mules; ou le Barégeois dans sa bonnette pointue... C'est le capulet rouge de la jeune fille de Luz allant au trot de son petit cheval qu'elle monte en cavalier, et dont les flancs sont cachés sous les pans d'un tablier fendu. Et çà et là, sur les parois inclinées et chevelues des précipices, est dispersé le troupeau du chevrier qui, après un exil de six mois, revient lentement d'Hiis avec sa cape brune et son sac garni de sonnettes²²²

Lejos de la idealización, o de la impostura, predominantes en el estilo de la época, cuando se trataba de representar la vida rural pirenaica,

²²² Notas privadas de Gavarni transcritas textualmente por los hermanos Goncourt. DE GONCOURT, Edmond y Jules, *Opus Cit.*, p. 38.

los grabados de Gavarni resultan ser bastante francos, sumamente expresivos y logrados en su resolución gráfica. Un primer compendio de litografías, con el título de *Souvenir des Pyrénées*, fue publicado por el establecimiento Engelmann en 1827. A su regreso a París, en 1829, el litógrafo Rittner le publica sus *Montagnards des Pyrénées françaises et espagnols* (24 hojas litográficas en color, con leyendas en francés y español), donde los tipos humanos altoaragoneses -mesoneros, aldeanos, pastores, contrabandistas, muleros, “miñones”, etc., se muestran de forma generosa en sus más variadas posibilidades pintorescas con gracia y personalidad.

En coincidencia con la publicación de esta obra, es cuando un Gavarni, seguro de su talento pero ciertamente preocupado por su porvenir, echó mano de los numerosos estudios y croquis que había realizado en los Pirineos para mostrárselos a un marchante de París, M. Susse, en unas circunstancias que dieron lugar a su conocido cambio de nombre artístico de Chevalier por el de “Gavarni”. En su semblanza biográfica y crítica, Georges Duplessis evoca con detalle las vicisitudes de este significativo momento en la intensa biografía del ilustrador parisino:

Une circonstance fortuite vint calmer, momentanément du moins, cette préoccupation. Un de ses amis qui connaissait Susse, lui proposa de mettre sous les yeux de ce marchand de tableaux, alors fort en vogue, quelques-unes des aquarelles qu'il avait vues chez lui. Gavarni accepta, et, à quelque temps de là, porta timidement à Susse, à qui sa visite avait été annoncée, deux dessins qu'il venait de terminer. Susse les regarda avec attention les trouva de son goût et consentit à les acquérir, à la condition que l'artiste les signerait. Celui-ci, après un moment d'hésitation, prit une plume, et comme s'il eût été subitement inspiré par le souvenir des beaux jours qu'il avait passés dans les Pyrénées, il inscrivit au bas de ces dessins le nom d'un des sites qui l'avaient le plus vivement impressionné; il signa Gavarni, et ce pseudonyme fortuit devait dans l'avenir faire complètement oublier le nom de Chevalier, qui seul, le jour de la naissance de l'artiste, avait été inscrit sur les registres de l'état civil. Les amateurs qui virent à la devanture de Susse les dessins de ce nouveau venu ne tardèrent pas à être séduits par le charme singulier de ce crayon un et précis, par

*l'esprit de ces figures habillées coquettement et adroitement coloriées. On se demanda quel était cet inconnu, d'où il venait, où il avait étudié?*²²³

A lo largo de su vida, el artista contó con la amistad de notables intelectuales y creadores del momento, destacando la entrañable relación que mantuvo con Honoré de Balzac, a quien conoció durante 1830 en la redacción de la revista *La Mode*. A ambos les unía un amor incondicional por lo español y eran dos trabajadores incansables, activos y enérgicos como dos torbellinos: durante meses enteros Gavarni completó cada día una gran litografía de primer orden. Trabajaba a veces dieciocho horas de las veinticuatro que tiene el día. Entre ellos se produjo una singular sintonía hasta el punto de que un crítico señaló: “Il faut lire les romans de Balzac en regardant les lithographies de Gavarni”²²⁴. En efecto, resulta obvia la estrecha conexión de la obra de Gavarni con el espíritu de su tiempo. Unión espiritual que es subrayada por Charles Baudelaire en una de sus críticas:

*Tel qu'il est, Gavarni est un artiste plus qu'intéressant, dont il restera beaucoup. Il faudra feuilleter ces œuvres-là pour comprendre l'histoire des dernières années de la monarchie. La république a un peu effacé Gavarni; loi cruelle, mais naturelle. Il était né avec l'apaisement, il s'éclipse avec la tempête*²²⁵

Pero su gran momento se presentó un poco más tarde, y tuvo su origen en su fina observación, no de la naturaleza ni de sus paisajes, sino de las gentes del país pirenaico. Esta idea fue la de aplicar sus conocimientos sobre el terreno para efectuar una revolución “pintoresca” en los bailes de máscaras de París, recreando los vestidos deslumbrantes del Midi que le habían llenado de admiración, y, a su regreso a la capital, sus compendios de disfraces comenzaron a aparecer. Este pasaje de su biografía es recordado por los Hermanos Goncourt:

²²³ DUPLESSIS, Georges, *Opus Cit.*, Pp. 14-16.

²²⁴ LEATHERS, Victor, *Opus Cit.*, Pp. 86-87.

²²⁵ BAUDELAIRE, Charles, *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy Frères, 1868, p. 414.

Là-bas le jeune homme avait conçu l'idée de révolutionner le travestissement, idée inspirée par le caractère, par l'originalité, par la beauté pittoresque des costumes espagnols et basques. Il songeait à faire sortir le costume des bals masqués de la trinité banale et hiératique de ces trois types consacrés: l'éternel Pierrot, l'éternel Polichinelle, l'éternel Arlequin. Il voulait l'enrichir avec la variété, la diversité des costumes de la vieille France. Ce rêve venait à l'artiste sans nom, au moment où le vieux la Mésangère faisait paraître une série de costumes normands, avec la pensée de nouvelles séries fournies par les provinces de l'Est et du Midi. La Mésangère avait vu chez Blaisot les premières diableries du jeune Chevalier, et, leur trouvant de l'esprit et une certaine tournure fantastique, il demandait à Blaisot si son jeune homme pouvait travailler à la suite de ces costumes²²⁶

En lo sucesivo, todos los bailes de máscaras parisinos reflejaron el gusto de este extraordinario artista y de alguna forma, la expresión exótica y pintoresca de las vestimentas altoaragonesas que había disfrutado en sus numerosas visitas por las tierras fronterizas, se sitúan en el centro de los gustos y costumbres burguesas de la capital francesa, gracias a Gavarni. Él mismo, nos recuerda Victor Leathers:

....gardait dans ses manières, dans ses habitudes, dans sa façon de parler, dans son costume, quelque chose des Espagnols. Aux bals, il portait invariablement le travestissement de muletier valencien, par amour de la couleur locale il ne fumait jamais que la cigarette; sa conversation était émaillée de mots espagnols. Il avait l'air enfin d'un compatriote de Cervantes exilé²²⁷

Hay que tener en cuenta que, en el momento del regreso del artista a París, es decir a comienzos de los años 30, lo español estaba muy de moda en Francia, no sólo en la literatura, sino en otras variadas manifestaciones culturales como la moda en el vestir: en este contexto muy

²²⁶ DE GONCOURT, Edmond y Jules, *Opus Cit.*, p. 50.

²²⁷ LEATHERS, Victor, *Opus Cit.*, p. 87.

propicio a lo españolizante, la obra de Gavarni haya un caldo de cultivo apropiado y, consecuentemente, le acompaña un éxito de público arrollador.

Gavarni ha sido considerado eminentemente por la crítica posterior como un genial humorista, dibujante y litógrafo. A sólo unas pocas pinturas parece ascender –según los hermanos Goncourt- su producción pictórica y, sobre las mismas, éstos se preguntan: ¿est-ce vraiment là une véritable peinture?²²⁸ Una de ellas –especialmente interesante, pues a su través podemos conocer las características esenciales de su trabajo pictórico- fue publicada en formato litográfico (litografía de Lanta) en la *Revue des peintres*, en 1834, con el título de *Un Contrebandier espagnol*, y el subtítulo de *un tableau de Gavarni, tiré du cabinet de M. Susse*²²⁹.

²²⁸ DE GONCOURT, Edmond y Jules, *Opus Cit.*, p. 297.

²²⁹ DE GONCOURT, Edmond y Jules, *Opus Cit.*, Pp. 296-297.



Fig. 39. Gavarni
Un Contrebandier espagnol; un tableau de Gavarni, tiré du cabinet de M.Susse
(litografía de Lanta)
Publicado en *La Revue des peintres*, París, 1834

Se trata de una composición cuyo tema no difiere a grandes rasgos los propuestos por sus trabajos litográficos, si bien su contrabandista alcanza un mayor grado de grandilocuencia en la altivez de su gesto y un interés por la concreción de los detalles de su complejo atavío.

Las otras dos obras pictóricas reseñadas por los Goncourt, que podrían desarrollar una temática altoaragonesa, se encuentran actualmente desaparecidas, y aunque no nos es posible conocer exactamente sus atributos iconográficos, sí podemos de alguna manera reconstruir éstos a través de la fiel descripción que nos traza de nuevo la pluma ágil de los literatos:

On ne peut juger la peinture de Gavarni que sur deux échantillons incontestables: l'un possédé par Pierre Gavarni, son fils, l'autre appartenant à M. Mahérault et provenant de la vente de Chandellier, l'ami intime du peintre. Cette toile représente un combat, un bâton à deux bouts, entre montagnards des deux versants des Pyrénées, une grande mêlée de vingt-cinq combattants avec des épisodes détachés et des petits groupes épars, dessinés de ce dessin un peu mince qui est la signature de l'artiste vers 1834....Mais est-ce vraiment là une véritable peinture? Les montagnes à l'horizon sont, sur la toile, seulement frottées de mine de plomb, et l'ébauche au bitume a l'aspect d'un dessin à la plume, lavé de sépia. La toile que possède Pierre Gavarni est plus intéressante; elle est plus peinte. C'est une ébauche qui est presque un tableau, et dans laquelle une espèce de gitana des Pyrénées, en corsage noir, une jupe marron, élevant un médaillon en l'air, une sacoche ouverte à ses pieds, se détache sur des rochers: une peinture noirâtre aux blancs crus, à l'empâtement glaiseux, n'ayant rien de la blonde légèreté de ses dessins, une peinture, il faut l'avouer, qui ressemble à un mauvais et lourd Roqueplan. Dégoûté de la peinture par l'insuffisance de ces tentatives qu'il sentait mieux que personne, l'artiste en abandonnait la pratique, mais ne continuait pas moins à poursuivre le rêve d'en faire, attendant patiemment le moment où il pourrait l'attaquer avec tout l'acquis gagné dans le tripotage de l'aquarelle et de la gouache²³⁰

²³⁰ DE GONCOURT, Edmond y Jules, *Opus Cit.*, p. 297.

El museo de Lourdes conserva una de estas interesantes acuarelas con título *En Aragón* cuya fresca técnica y expresiva agilidad de trazo desmienten si ambages el severo juicio crítico de los Goncourt con respecto al Gavarni “pintor”



Fig. 40. Gavarni. *En Aragón*
Acuarela
 Lourdes. Musée Pyrénéen (Número inventario 61-1-2)

Los Goncourt juzgan con demasiada dureza esta primera producción de Gavarni inspirada por los Pirineos, aunque puede decirse que, muy al contrario, el artista demuestra ya en ella, a pesar de su estricta juventud, una gran madurez y sensibilidad, y una curiosidad innata por el conocimiento directo de una “otredad” que le fascina y que anuncia al excepcional dibujante que en el futuro demostrará ser: un creador original y adelantado a su tiempo, un pensador profundo y un observador de rara sagacidad. Es sobre todo el periodo de su producción comprendido entre 1840 y 1847, el que para algunos críticos coincide con las más altas expresiones de su talento, una época en que es maestro absoluto de su arte, a través de la eterna pantomima de esos seres tan reales como extraños, tan característicos suyos, que pone en juego en sus obras²³¹. Personajes que saben condensar, a través de unas mínimas palabras y de unos escuetos pero magistrales trazos, toda una idea de gran alcance. En definitiva, los Goncourt critican –tal vez con un exceso de vehemencia– esta de juventud como una etapa casi indigna en relación a sus posteriores logros:

En dépit de l'ambition et des hautes visées de ses désirs, depuis son retour à Paris l'artiste n'a encore produit que des travaux de commerce et de misérables petites choses: des vignettes pour Béranger; des travestissements des grotesques pour Giraldon, grandes lithographies à la plume lourdes et bêtes fantaisies, dont tout l'esprit était une bergère des Pyrénées avec une barbiche et des moustaches: des pages de croquis minuscules; une série de pisseuses, suite maintenant introuvable; enfin un recueil lithographie et colorié par lui-même d'après ses croquis des Pyrénées, et dans lequel on retrouvait les costumes des localités où ses excursions l'avaient mené: Jeune fille d'Ossun, — Paysan de Laruns, — Jeune fille de Luz, — Contrebandier aragonais, — Femme des bords de la rivière de Broto, — Gristte de Tarbes, — Barégeoise, — Pâtre de Gavarnie, etc.; pauvres dessins et maladroites lithographies, qui n'ont guère pour eux qu'une certaine naïveté enfantine. N'oublions pas encore, édité'e par Ritner, alors l'éditeur ordinaire du débutant, une

²³¹ DUPLESSIS, Georges, *Opus Cit.*, p. 51.

*série de trois planches en travers intitulée les Cris de Paris, et portant la rare signature de Chevalier.*²³²

Son muy interesantes, a este respecto, los comentarios que le dedica el poeta y crítico Charles Baudelaire en sus *Curiosités Esthétiques*:

*Voici maintenant un artiste, bizarre dans sa grâce, mais bien autrement important. Gavarni commença cependant par faire des dessins de machines, puis des dessins de modes, et il me semble qu'il lui en est resté longtemps un stigmat; cependant il est juste de dire que Gavarni a toujours été en progrès. Il n'est pas tout à fait un caricaturiste, ni même uniquement un artiste, il est aussi un littérateur. Il effleure, il fait deviner. Le caractère particulier de son comique est une grande finesse d'observation, qui va quelquefois jusqu'à la ténuité. Il connaît, comme Marivaux, toute la puissance de la réticence, qui est à la fois une amorce et une flatterie à l'intelligence du public. Il fait lui-même les légendes de ses dessins, et quelquefois très-entortillées. Beaucoup de gens préfèrent Gavarni à Daumier, et cela n'a rien d'étonnant. Comme Gavarni est moins artiste, il est plus facile à comprendre pour eux. Daumier est un génie franc et direct. Otez-lui la légende, le dessin reste une belle et claire chose. Il n'en est pas ainsi de Gavarni; celui-ci est double: il y a le dessin, plus la légende. En second lieu, Gavarni n'est pas essentiellement satirique; il flatte souvent au lieu de mordre; il ne blâme pas, il encourage. Comme tous les hommes de lettres, homme de lettres lui-même, il est légèrement teinté de corruption. Grâce à l'hypocrisie charmante de sa pensée et à la puissante tactique des demi-mots, il ose tout. D'autres fois, quand sa pensée cynique se dévoile franchement, elle endosse un vêtement gracieux, elle caresse les préjugés et fait du monde son complice. Que de raisons de popularité! Un échantillon entre mille*²³³

²³² DE GONCOURT, Edmond y Jules, *Opus Cit.*, Pp. 61-62.

²³³ BAUDELAIRE, Charles, *Opus Cit.*, Pp. 412-413.

ESPAGNE .



ARAGON.

Muger del rio de Broto.
Femme des bords de la Rivière de Broto.

8.

à Paris chez Kistner & Co. Montmartre, N. 2.

London published May 1849 by Haesler, 8, Jersey Street, Strand.

Fig. 41. Gavarni
Espagne - Aragon - Muger (sic) del rio de Broto = Femme des bords de la rivière de Broto
Montagnards des Pyrénées Françaises et Espagnoles. A Bagnères au Museum des
Pyrénées par Gavarni
Lemercier, Litógrafo
Rittner, Editor
1829
1 hoja litográfica en color, sin firma. 29 cm
Bibliothèque municipale de Toulouse²³⁴
Musée Basque et de l'Histoire de Bayonne²³⁵

²³⁴ http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_GAVARNI_2_011.

²³⁵ Número de inventario: E 1916.

ESPAGNE .



ARAGON .

Sierva del valle de Gistain.
Fille d'Auberge de la vallée de Gistain.

3.

Paris, chez Rittner, Boulevard Montmartre, N. 12.

London, published May 1845 by Rittner, 6, Surrey Street Strand.

Fig. 42. Gavarni
Espagne - Aragon - Sierva del Valle de Gistain = Fille d'Auberge de la Vallée de Gistain
Montagnards des Pyrénées Françaises et Espagnoles. A Bagnères au Museum des
Pyrénées par Gavarni
Lemercier, Litógrafo
Rittner, Editor
1829
1 hoja litográfica en color, sin firma. 29 cm
Bibliothèque municipale de Toulouse, A-GAVARNI (2-13)²³⁶
Musée Basque et de l'Histoire de Bayonne²³⁷

²³⁶ http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_GAVARNI_2_016.

²³⁷ Número de inventario: E 1912.

ESPAGNE.



ARAGON.

Aldeana de San-Juan.

Paysanne de S. Jean. (Vallée de Gistain.)

29.

Paris, chez Rittner 6^{me} Montmartre N. 12.

London, published May 1829, by Rittner & Sonny Street Strand

Fig. 43.. Gavarni
Espagne - Aragon - Aldeana de San-Juan = Paysanne de St. Jean (vallée de Gistain)
 Montagnards des Pyrénées Françaises et Espagnoles. A Bagnères au Museum des
 Pyrénées par Gavarni
 Lemercier, Litógrafo
 Rittner, Editor
 1829
 1 hoja litográfica en color, sin firma. 29 cm
 Bibliothèque municipale de Toulouse, A-GAVARNI (2-19)²³⁸
 Musée Basque et de l'Histoire de Bayonne²³⁹

²³⁸ http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/cgi-bin/superlibrary?e=q-100off-general--00-2--0----0-10-TE--4-----0-1--10fr-Zz-1---12-about-san+juan--00-3-1-01-0-0-00-0utfZz-8-00&a=d&c=pyrenees&srp=4&srn=6&cl=search&d=/ark:/74899/B315556101_A_GAVARNI_2_022.

²³⁹ Número de inventario: E 1913.

ESPAGNE.



ARAGON.

Pastor en las altas Montañas.

Berger.

21.

Paris, chez Ravier, 6^e Montmartre, N^o 2.

London, published May 1823, by Rittner, 8 Sundry Street Strand.

Fig. 44. Gavarni
Espagne - Aragon - Pastor en la altas Montañas = Berger
Montagnards des Pyrénées Françaises et Espagnoles. A Bagnères au Museum des
Pyrénées par Gavarni
Lemercier, Litógrafo
Rittner, Editor
1829
1 hoja litográfica en color, sin firma. 29 cm
Bibliothèque municipale de Toulouse²⁴⁰
Musée Basque et de l'Histoire de Bayonne²⁴¹

²⁴⁰ http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_GAVARNI_2_024.

²⁴¹ Número de inventario: E 1917.

ESPAGNE.



ARAGON.

Contrabandista en el puerto de Gavarni.
Contrebandier.

7.

Paris chez Ritner, b^e Montmartre, n^o 12.

London, Published May 1829 by Ritner, 8 Juxney Street Strand.

Fig. 45. Gavarni
Espagne - Aragon - Contrabandista en el puerto de Gavarni = Contrebandier
Montagnards des Pyrénées Françaises et Espagnoles. A Bagnères au Museum des
Pyrénées par Gavarni
Lemercier, Litógrafo
Rittner, Editor
1829
1 hoja litográfica en color, sin firma. 29 cm
Bibliothèque municipale de Toulouse²⁴²

²⁴² http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_GAVARNI_2_010.

ESPAÑA.



ARAGON.

Muger del Valle de Broto.
Femme de la Vallée de Broto.

4.

Paris chez Rittner B^{de} Montmartre N^o 2.

Lith. de Lemercier rue du Four N^o 15.

Fig. 45. Gavarni
Espagne - Aragon - Muger (sic) del Valle de Broto = Femme de la vallée de Broto
Montagnards des Pyrénées Françaises et Espagnoles. A Bagnères au Museum des
Pyrénées par Gavarni
Lemercier, Litógrafo
Rittner, Editor
1829

1 hoja litográfica en color, sin firma. 29 cm
Bibliothèque municipale de Toulouse²⁴³

²⁴³ http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_GAVARNI_2_007.

ESPAGNE.



ARAGON.

Miñon

Gendarme aragonais.

3

Paris, chez Rittner, Boulevard Montmartre, 1762.

London, Published July 1839 by Adolphe & Son, 55, Strand.

Fig. 47. Gavarni
Espagne - Aragon - Miñon = Gendarme aragonnais
Montagnards des Pyrénées Françaises et Espagnoles. A Bagnères au Museum des
Pyrénées par Gavarni
Lemercier, Litógrafo
Rittner, Editor
1829
1 hoja litográfica en color, sin firma. 29 cm
Bibliothèque municipale de Toulouse, A-GAVARNI (2-3)²⁴⁴
Musée Basque et de l'Histoire de Bayonne²⁴⁵

²⁴⁴ http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_GAVARNI_2_006.

²⁴⁵ Número de inventario: E 1911.

ESPAGNE.



ARAGON.

Ciudadano de Torla.
Habitant de Tourle.

24.

Paris, chez Rittner, Cour Montmartre, N. 12.

London published May 1819 by Rittner & Son, Strand Street, Strand.

Fig. 48. Gavarni
Espagne - Aragon - Ciudadano de Torla = Habitant de Tourle
Montagnards des Pyrénées Françaises et Espagnoles. A Bagnères au Museum des
Pyrénées par Gavarni
Lemercier, Litógrafo
Rittner, Editor
1829
1 hoja litográfica en color, sin firma. 29 cm
Bibliothèque municipale de Toulouse²⁴⁶

²⁴⁶ http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_GAVARNI_2_027.

Les souvenirs d'Articles.

874



LA BIBLE DE MOÛLANS.
Histoires Pyréennes

Carte publiée par M. L. de B. de B.



Fig. 49. Gavarni
La Brêhe de Roland (Hautes Pyrénées) (Les souvenirs d'artistes)
Tirpenne, Jean-Louis (1801-18..)
Bichebois, Louis-Philippe-Alphonse (1801-1850). Litógrafos
Bernard, Impresor-Litógrafo
Bance, Louis J. Editor
Tilt, Ch. Editor
Bailly, Ward. Editor
1 hoja litográfica; 43 cm
Bibliothèque municipale de Toulouse²⁴⁷

²⁴⁷ http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_GAVARNI_1_011.



Fig. 50. Gavarni
La Brèche de Roland (Hautes Pyrénées) (Les souvenirs d'artistes).
(Detalle)

Album de l'Institut.

Nº 20



Antoine Boudier del.



LA PEAN DE HOC.

Fig. 51. Gavarni
La peau de Bouc (Album de l'Infini)
Litógrafo impresor: Roger
Editor: Bourmancé.
1 plancha litográfica; 29 cm
Bibliothèque municipale de Toulouse²⁴⁸

²⁴⁸ http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_GAVARNI_1_013.

Souvenir des Pyrénées.



1845

Ed. de Engländer, 77, Montmartre, Paris.

CHAPELLE DE PÈTE-TAINHAIE.
Vallée d'Aure.

Fig. 52. Gavarni
Chapelle de Pêne-Taillade (Vallée d'Aure) (Souvenir des Pyrénées)
Litógrafo: Engelmann, Godefroy,
Plancha litográfica, 36 cm
Bibliothèque municipale de Toulouse²⁴⁹

²⁴⁹ http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_GAVARNI_1_005.

Monument des Pyrénées.



Collection del

Etat de l'Empire, Paul Weysser.

CHAPELLE DE BUCHARD.
au bord de la rivière de Broto (Aragon.)

Fig. 53. Gavarni
Chapelle de Buchard, au bord de la rivière de Broto (Aragon) (Souvenir des Pyrénées)
Litógrafo: Engelmann, Godefroy
Plancha litográfica 36 cm
Bibliothèque municipale de Toulouse²⁵⁰

²⁵⁰ http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_GAVARNI_1_008.

92-79-16-6



— Picta Da Marmora : o Picta, 9^{da} de Outubro :
o la. Picta : De 9^{da} de Novembro.

Fig. 54. Gavarni
(*Visite des Minous*)
Visita de Miñones a Plan. Plaza de Gistau. Posada de los señores Ramonder.
Acuarela y tinta negra. Dibujo 7,8 x 11,3 cm. Hoja 14,6 x 18,7 cm
Musée Basque et de l'Histoire de Bayonne²⁵¹

²⁵¹ Número de inventario: 1972.029.0054.4.

2.11. GÉLIBERT, Jean-Pierre-Paul (Forge, 1802-Labarthe de Neste, 1882)

Paul Gélibert forma parte de una saga de artistas animalistas vinculados a los Pirineos. Sus dos hijos, Jules y Gaston, se dedicaron con gran éxtio a este específico género pictórico. Fundador del Musée des Pyrénées en Bagnères de Bigorre su producción de obras al óleo o acuarelas es muy abundante y en ella domina el tema pirenaico. Hasta 1837 reside en esta localidad y posteriormente en Pau, donde ejerce como profesor de dibujo y, a partir de 1840, en calidad de director de su museo, alternando con cortas estancias en Bordeaux, Toulouse y Fontainebleau que no afectan al carácter pirenaico de casi toda su producción, ya que esta temática se mantiene en el tiempo con rara perseverancia, según informa el texto a él dedicado en el Catálogo de la exposición *Les Pyrénées romantiques*:

*L'artiste est coinvancu de la valeur des modèles, animaux, paysages, bords de gaves, auxquelles il s'est appliqué toute sa vie. Sa persévérance est d'autant plus admirable qu'aucune vraie réussite professionnelle n'est venue l'encourager*²⁵²

Durante este primer periodo realiza varios álbumes litográficos: *Voyage pittoresque historique et philosophique dans les Pyrénées françaises par Pl. Gélibert* (Sin fecha), *Voyages dans les Pyrénées* (1827)²⁵³, *Voyage pittoresque dans les Pyrénées françaises, dessiné... et lithographié par P. Gélibert*²⁵⁴, y *L'art en Province, lithographies par Gélibert* (1835-1838). En un álbum de acuarelas dedicado a la condesa de Nemours con título *Souvenirs des Pyrénées* (1845), conservado en el Musée Pyrénéen de Lourdes²⁵⁵, los Pirineos tienen un aspecto más amable y dulce que en sus litografías, a menudo trabajos mediocres que producen

²⁵² Catálogo de la exposición *Les Pyrénées romantiques*, Pau, Musée des-Beaux-Arts, Verano de 1979 (Textos GASTON, Marguerite y COMTE, Philippe) (Sin pag).

²⁵³ GÉLIBERT, Paul, *Voyages dans les Pyrénées*, Paris, Engelmann, 1827.

²⁵⁴ GÉLIBERT, Paul, *Voyage pittoresque dans les Pyrénées françaises, dessiné... et lithographié par P. Gélibert*, Bordeaux, Imprimerie de Lawalle jeune (H. Faye), 1828.

²⁵⁵ GELIBERT, Paul, *Souvenirs des Pyrénées*, dedicados a Madame la duchesse de Nemours, manuscrito de 1845, ilustrado con 29 acuarelas.

la impresión de que el artista atiende más al criterio de cantidad que de calidad.

Como teórico del dibujo, creó un método para la enseñanza de esta disciplina con un aparato llamado estigmógrafo, pequeña regla graduada proporcionada a la largura de los brazos infantiles²⁵⁶.

Durante su más larga que fructífera carrera, Paul Gélibert expuso en los salones parisinos entre 1835 y 1880, así como en numerosos salones provinciales. En el de 1835 exhibió *Episode de la vie d'un contrebandier*²⁵⁷ y en el de 1843 es merecedor de una medalla de oro por *Descente des troupeaux pendant l'orage*²⁵⁸

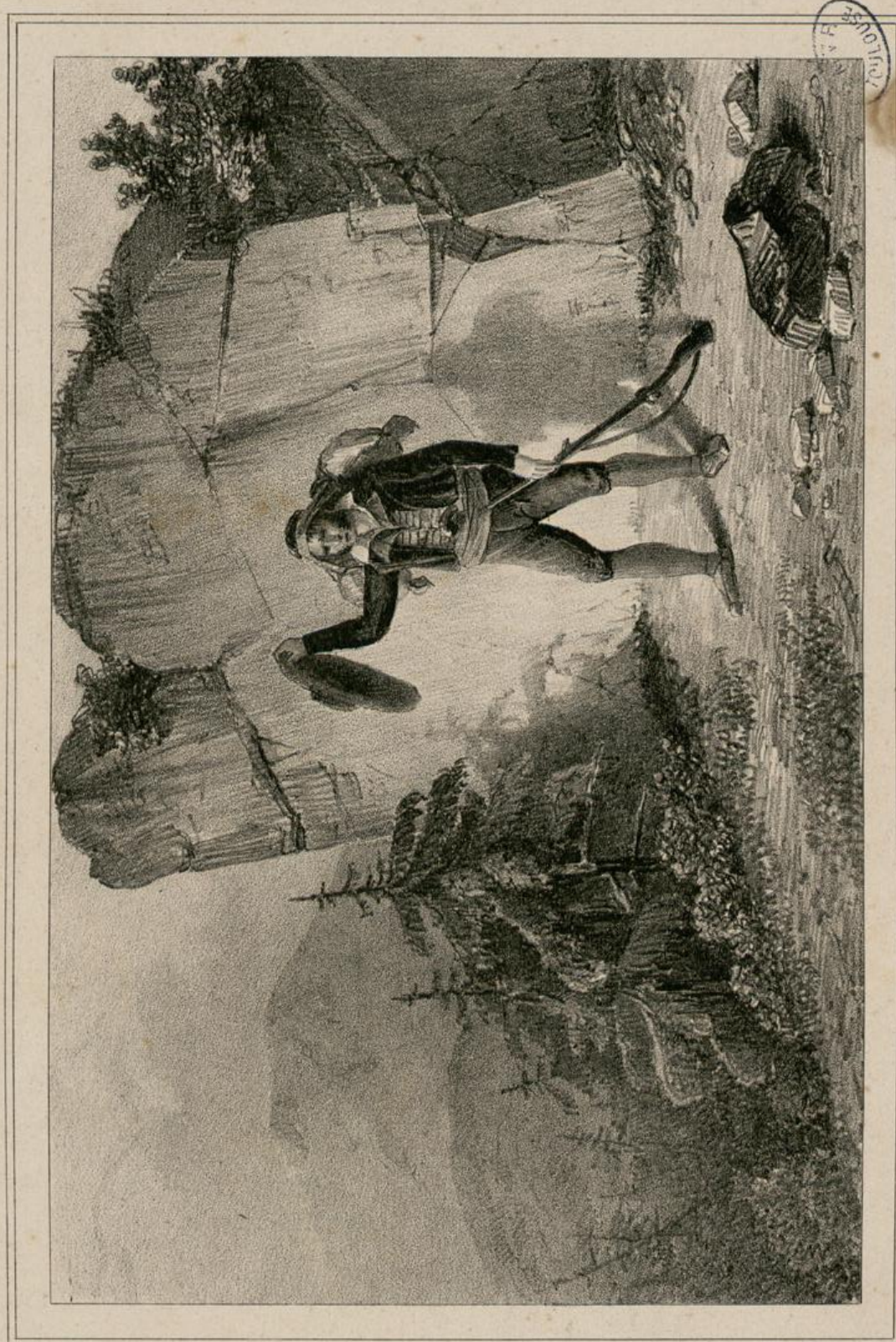
Sobre el tema de los contrabandistas que practicó en el periodo romántico, nos ha quedado un buen motivo en una litografía con título *Le contrebandier de la Vallée d'Aure*, contenida en un álbum lírico con textos y de Jean-François Samazeuilh y música de M. Soubiès²⁵⁹. Ataviado con sus ropajes y “utillaje” característicos, el contrabandista de Gélibert parece saludar con simpatía y algo de descaro al espectador tocado con su ancho sombrero, rodeado por un fondo boscoso y vertiginosos roquedos, escenario idóneo de sus legendarias hazañas.

²⁵⁶ VERON, Eugène, *Courrier de l'art*, nº 41, Paris, 12 de octubre de 1882.

²⁵⁷ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivans exposés au Musée Royal le 1 mars 1835*, Paris, Imprimeur du Musée Royal, p.88 (número de catálogo 888).

²⁵⁸ VERON, Eugène, *Courrier de l'art*, nº 41, Paris, 12 de octubre de 1882.

²⁵⁹ *Album lyrique et pittoresque des Pyrénées, composé de morceaux de chant à une ou plusieurs voix avec accompagnement de piano... textes et poésie par Mr. Samazeuilh, lithographies par Mr. Gélibert, musique par M. Soubiès*, Paris, A. Meissonnier, 1834.



Paul Gilibert f. 1834.

Litho de Benard et Bidaudous ams.

LE CONTREBANDIER DE LA VALLEE D'AUVERGNE

Fig. 55. Paul Gélibert

Le contrebandier de la Vallée d'Aure

Album lyrique et pittoresque des Pyrénées, composé de morceaux de chant à une ou plusieurs voix avec accompagnement de piano... textes et poésie par Mr. Samazeuilh, lithographies par Mr. Gélibert, musique par M. Soubiès.

Illustrador: Gélibert, Paul-Jean-Pierre (1802-1882)

Litógrafo: Bichebois, Louis-Philippe-Alphonse (1801-1850).

Litógrafo: Bernard.

Paris: A. Meissonnier, 1834

Bibliothèque municipale de Toulouse²⁶⁰

260

2.12. GORSE, Pierre (Le Bouscat, 1816-Pau, 1875)

Puede decirse que la producción de este artista y la de su hijo André, traspasan largamente la época romántica. Desde el comienzo de su carrera, Pierre Gorse trabaja en el mundo de litografía, primero como aprendiz en el establecimiento bordelés de Lacour y posteriormente, a la temprana edad de 19 años, colaborando en el *Album vinicole de La Gironde*. En 1846 se establece definitivamente en Pau, villa donde desarrollará el resto de su carrera. Una *Vue de Pau*, basada en una de sus pinturas, integrada en el *Album Pyrénéen*²⁶¹ es uno de sus primeros trabajos en los Pirineos, a los que siguen 14 planchas para el compendio litográfico con título *Souvenirs des Pyrénées*, editados por el establecimiento parisino Bassy en 1843, en las que representa sobre todo gentes de los núcleos urbanos y campesinos de la región de Pau inmersas en sus tareas cotidianas, con un cierto juego de referencias sentimentales de clara expresión romántica. Aunque este artista no abandona la práctica de la pintura –centrada en su caso en temas religiosos destinados a las iglesias de la región– puede considerarse uno de los litógrafos más prolíficos del periodo, hasta el punto de que René Ancely le califica como “le plus grand vulgarisateur de la région béarnaise et pyrénéenne”, terminando él mismo más de 300 piezas originales que contribuyeron enormemente a la difusión del área²⁶². Entre todas ellas existen toda una serie de curiosas postales litográficas que reproducen diferentes tipos étnicos propios de los Pirineos franceses y españoles (en el caso de las relativas a Aragón: *Espagnols revenant de Luchon*, *Vénasquais descendant le port* y *Aragonais*), editadas en los años 40, según la ficha técnica de la Bibliothèque municipale de Toulouse donde se conservan.

²⁶¹ VV.AA., *Album Pyrénéen Revue Béarnaise*, Pau, Vignancour, 1841.

²⁶² ANCELY, René, “La lithographie en Béarn au XIXe siècle”, *Revue du Béarn*, V (1930-1931), Toulouse, Privat, 1932, p.16.

Aglutinadas bajo el nombre global de *Les Pyrénées Monumentales et pittoresques*²⁶³, sus litografías irán tomando un impulso muy importante durante el segundo Imperio, centradas en los lugares más turísticos del sector bearnés de los Pirineos (Pau, Luchon, Cauterets, etc).

Como otros muchos de sus colegas litógrafos, practicantes de un género que posee sus propias convenciones y preferencias, suele dejar en sus álbumes un discreto lugar a los argumentos españoles que complementan perfectamente la expresión de un mundo fronterizo, en contacto con una realidad diferenciada por su mayor dosis de pintoresquismo. Sus litografías *Marchands de raisins espagnols (revenant de Luchon)*²⁶⁴ y la titulada *Espagnols ambulans (sic) (à Luchon)*²⁶⁵ recrean dos de las variadas actividades que la población aragonesa podían desempeñar en sus desplazamientos estacionales a territorio francés como consecuencia de sus antiguas relaciones comerciales o en el marco de las llamadas “migraciones golondrina”, que servían para complementar su deprimida economía agro-ganadera. Actividades tan curiosas como la de estos músicos ambulantes que amenizaban con su pintoresca presencia la estancia de los clientes en los establecimientos balnearios de Luchon.

Entre sus temas españoles, le debemos también la litografía del *Port de Venasque et Maladetta*, que reproduce una panorámica muy clásica del paso fronterizo benasqués, tratada en los mismos años de forma muy similar por otros artistas como Joseph Latour (*Vue du Port de Venasque et*

²⁶³ *Les Pyrénées Monumentales et Pittoresques*. Bajo este título se integran diferentes álbumes de composición muy variable. Sus litografías pueden ser en negro, a dos tintas, etc y pueden aparecer en otros álbumes con otros títulos en diferentes reediciones: *Souvenirs pittoresques des Pyrénées*, *Souvenirs de Luchon et ses environs*, *Vues nouvelles de Luchon*, *Guide-souvenir dans les Pyrénées dédié aux touristes*, etc.

²⁶⁴ GORSE, Pierre, *Marchands de raisins espagnols (revenant de Luchon)*, Les Pyrénées Monumentales et Pittoresques, Litógrafo: Becquet, París, Editor: Lafon Libraire (Luchon), 45 cm. Bibliothèque municipale de Toulouse.
http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/collect/general/index/assoc//ark:/74899/B315556101_A_GORSE_5_001.dir/B315556101_A_GORSE_5_001.jpg.

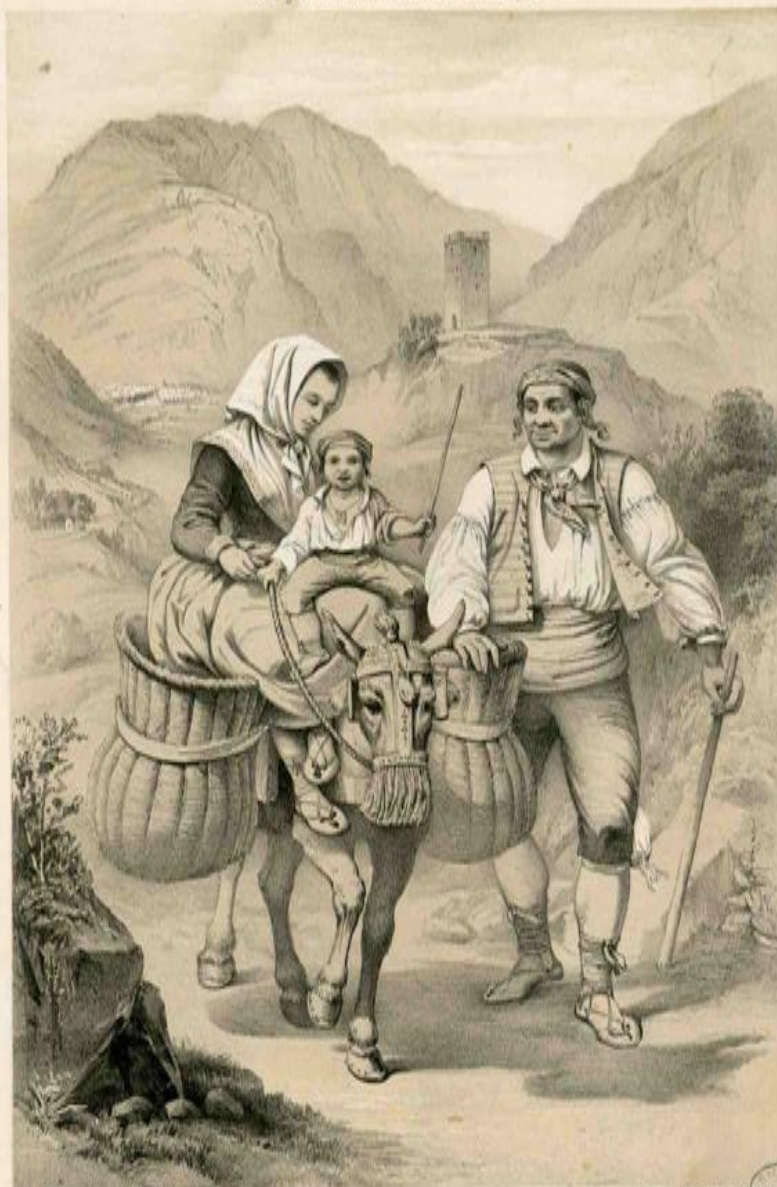
²⁶⁵ GORSE, Pierre, *Espagnols ambulans (sic) (à Luchon)*, Les Pyrénées Monumentales et Pittoresques. Dessinées d'après nature et lithographiées par Gorse. 1ère partie: Luchon et ses environs. Litógrafo: Becquet, París. Editor: Lafon Libraire (Luchon). 27 cm. 1873?. Bibliothèque municipale de Toulouse.
http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/collect/general/index/assoc//ark:/74899/B315556101_A_GORSE_4_013.dir/B315556101_A_GORSE_4_013.jpg.

de la Maladette, près Luchon)²⁶⁶ o Édouard Paris (*Port de Vénasque, Frontières d'Aragon près Luchon-Haute Garonne*)²⁶⁷

²⁶⁶ LATOUR, Joseph. *Vue du Port de Venasque et de la Maladette, près Luchon*, Constantin. Editeur, 1 hoja litográfica; 52,5 cm, Bibliothèque municipale de Toulouse. http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_LATOUR_008.

²⁶⁷ PARIS, Édouard, *Port de Vénasque, Frontières d'Aragon près Luchon (Haute Garonne)*, Touriste Pyrénéen ou Choix de dessins sur les Pyrénées, dessinés et lithographiés par Thierry frères (Litógrafo). Sucesores de Engelmann. 1 hoja litográfica de 54 cm. Bibliothèque municipale de Toulouse. http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_PARIS_1_022.

Les Pyrénées Monumentales et Pittoresques.



Dessiné d'après nature et lithographié par Goussier.

Lith. Baugnot, rue des Francs, 10.

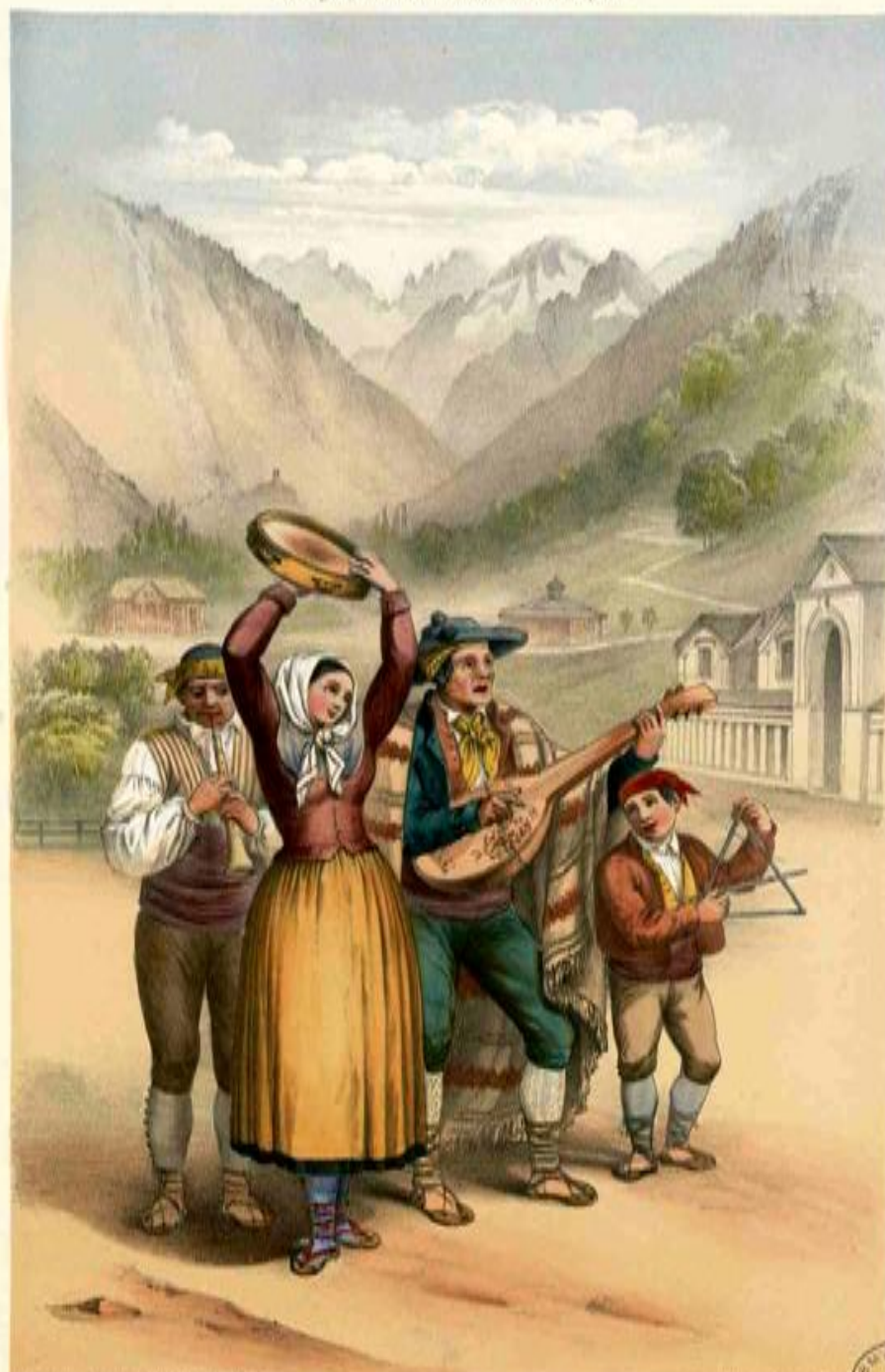
MARCHANDS DE RAISINS ESPAGNOLS
(revenant de Luchon)

Se vend chez Lefebvre, Libraire à Luchon.

Fig. 56. Pierre Gorse
Marchands de raisins espagnols (revenant de Luchon)
Les Pyrénées Monumentales et Pittoresques
Litógrafo: Becquet, Paris
Editor: Lafon Libraire, Luchon
45 cm
Bibliothèque municipale de Toulouse²⁶⁸

268

Les Pyrénées Monumentales et Pittoresques.



Dessiné d'après nature et lithographié par Goussier.

Lith. Berquet, rue des Négociants.

ESPAGNOLS AMBULANS
(à Luchon)

Se vend chez Lafon, Libraire à Luchon

Fig. 57. Pierre Gorse
Espagnols ambulans [sic] (à Luchon)
Les Pyrénées Monumentales et Pittoresques. Dessinées d'après nature et lithographiées
par Gorse. 1ère partie: Luchon et ses environs
Litógrafo: Becquet, París
Editor: Lafon Libraire (Luchon)
27 cm
1873?
Bibliothèque municipale de Toulouse²⁶⁹

269

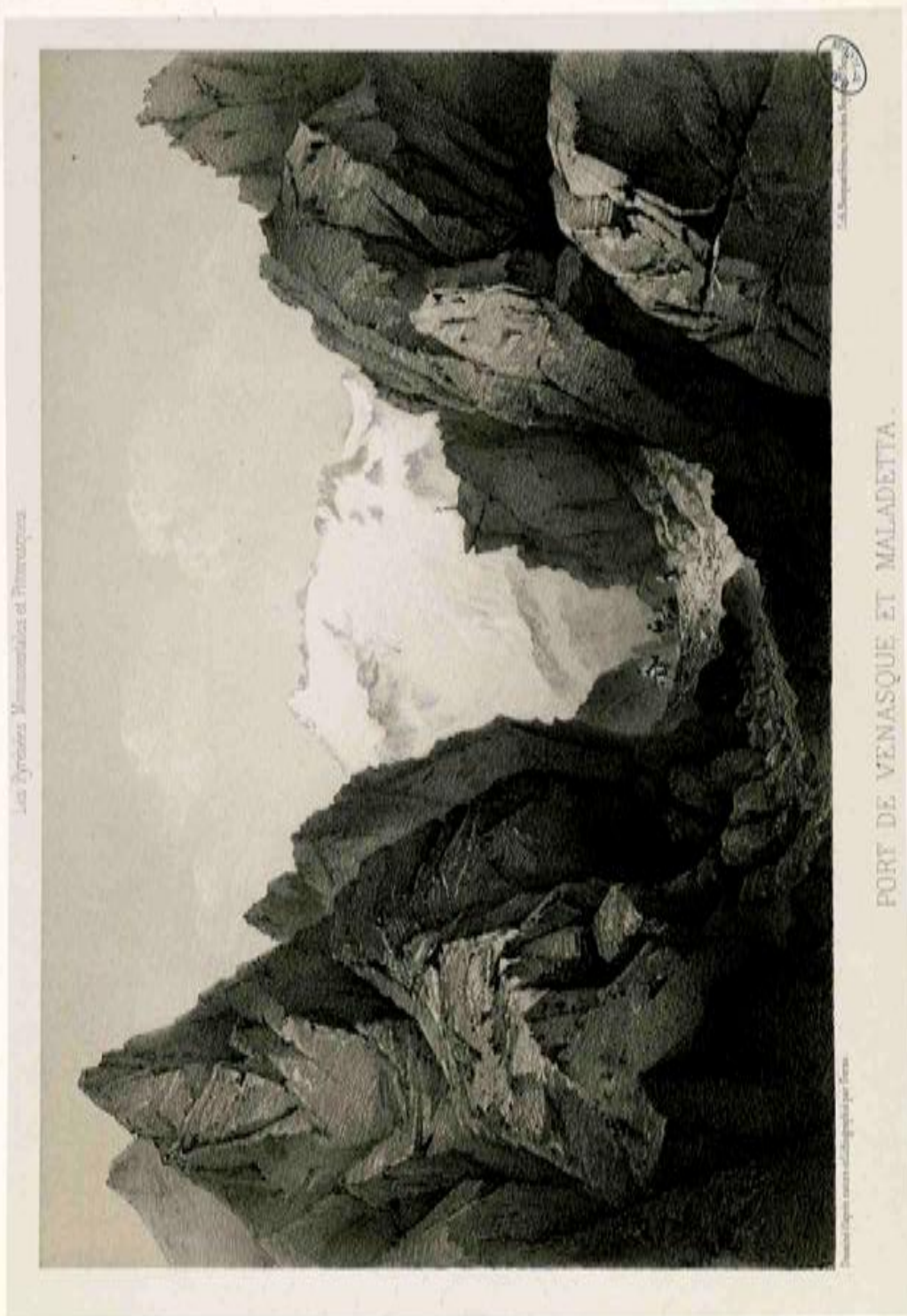


Fig. 58. Pierre Gorse
Port de Venasque et Maladetta
Litógrafo: Becquet, Paris
Editor: Lafon Libraire, Luchon
1873?
Litografía. 27 cm
Bibliothèque municipale de Toulouse²⁷⁰

270

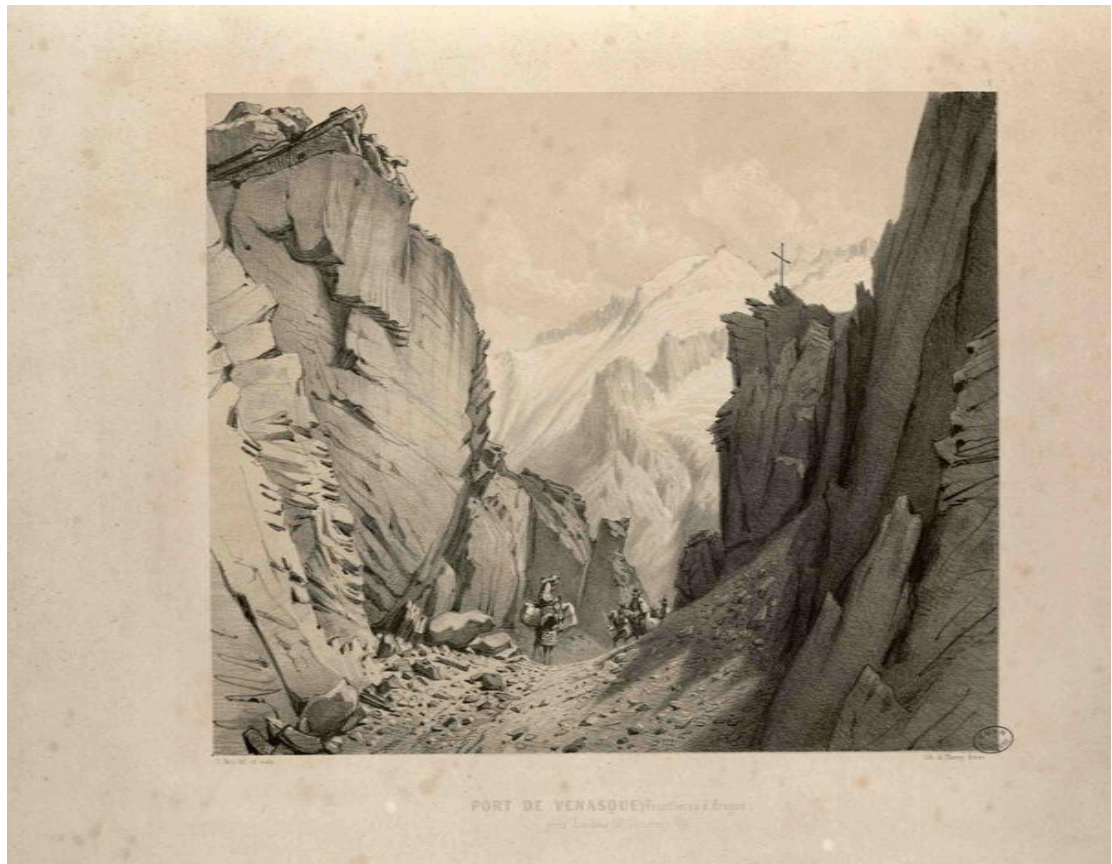


Fig. 59. Édouard Paris
Port de Venasque, Frontières d'Aragon près Luchon (Haute Garonne)
 Touriste Pyrénéen ou Choix de dessins sur les Pyrénées, dessinés et lithographiés par
 Édouard Paris
 Thierry frères (Litógrafo). Sucesores de Engelmann
 1 hoja litográfica de 54 cm
 Bibliothèque municipale de Toulouse²⁷¹

²⁷¹ http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_PARIS_1_022.



Fig. 60. Pierre Gorse
Espagnols revenant de Luchon
Costumes pyrénéens par Pierre
Gorse

Litógrafo: Becquet, París
1840?

Litografía a dos tintas realizada con
colores. 15,8 cm

Bibliothèque municipale de
Toulouse²⁷²



Fig. 61. Pierre Gorse
Vénasquais descendant le port
Costumes pyrénéens par Pierre
Gorse

Litógrafo: Becquet, París
1840?

Litografía a dos tintas realizada con
colores. 15,8 cm

Bibliothèque municipale de
Toulouse²⁷³

²⁷²

http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/collect/general/index/assoc//ark:/74899/B315556101_A_GORSE_15_1_021.dir/B315556101_A_GORSE_15_1_021.jpg.

²⁷³

http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/collect/general/index/assoc//ark:/74899/B315556101_A_GORSE_15_1_022.dir/B315556101_A_GORSE_15_1_022.jpg.



Fig. 62. Pierre Gorse
Aragonais
 Costumes pyrénéens par Pierre
 Gorse
 Litógrafo: Becquet, París
 1840?
 Litografía a dos tintas realzada
 con colores. 15,8 cm
 Bibliothèque municipale de
 Toulouse²⁷⁴

²⁷⁴

2.13. LEJEUNE, Louis-François (Estrasburgo 1755-Toulouse, 1848)

Formado con el influyente paisajista Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819), el pintor y litógrafo Louis-François Lejeune, barón de Lejeune, compatibilizó ejemplarmente su vocación artística con las exigencias de la carrera militar en la que llegó a alcanzar el grado de general.²⁷⁵ Habiéndose integrado en 1792 en el ejército galo, asciende rápidamente al puesto de asistente de campo del General Berthier –verdadera mano derecha de Napoleón- y toma parte en las numerosas campañas impulsadas por el emperador. Testigo directo y protagonista de las grandes batallas que marcaron toda una época, consagró su brillante recorrido artístico a la expresión de los grandes hitos de la gesta imperial napoleónica, de los que fue un singular cronista. La gran fama popular que disfrutó en su época se debe a la veracidad y vigor de sus grandes composiciones de batallas, generalmente ejecutadas a partir de esbozos y apuntes realizados “in situ”. Fue también un hombre adelantado a su tiempo: la campaña alemana de 1806 le trajo a Munich donde visitó el taller de Aloys Senefelder (1771-1834), inventor de la litografía. Lejeune se quedó tan fascinado por las posibilidades de este nuevo método que realizó su famosa litografía *Un Cosaque* (1806) de la que se imprimieron cien copias -incluyendo una que se envió a Napoleón-, introduciendo esta pujante técnica litografía en Francia²⁷⁶. Algunas de sus propias pinturas serían reproducidas con este nuevo y floreciente método por Jacques-Joseph Coigny (1761-1809) y Edme Bovinet (1767-1832).

Entre sus creaciones pictóricas más reconocidas²⁷⁷ pueden mencionarse: *Bataille d'Aboukir, 25 juillet 1799*; *Bataille de La Moscowa, 7*

²⁷⁵ GASTON, Marguerite, *Images romantiques des Pyrénées: les Pyrénées dans la peinture et dans l'estampe à l'époque romantique*, Les Amis du Musée Pyrénéen, Pau, Imprimerie Marrimpouey jeune, 1975, Pp. 272-273.

²⁷⁶ LEJEUNE, Baron, *Notice sur le Général Baron Lejeune*, Pau, Imprimerie et Lithographie É Vignancour, 1861, p. 7.

²⁷⁷ La producción pictórica del general Lejeune ha sido sometida a reciente revisión en una gran exposición (comisariada por Valérie Bajou) en el palacio de Versailles. Catálogo: *Les Guerres de Napoléon. Louis François Lejeune, général et peintre*, Editions Hazan, 2012. Exposición: Versailles, Château de Versailles, 14 febrero-3 mayo de 2012.

septembre 1812; *Bataille des Pyramides*, 21 juillet 1798; *Bataille du Mont Thabor*, 16 avril 1799; *Bivouac de Napoleon à la veille d'Austerlitz*, 1 décembre 1805; *Entrée de Charles X à Paris, par la barrière de la Villette*, 6 juin 1825; *Passage du Rhin par l'armée française à Dusseldorf*, 6 septembre 1795 (todas ellas conservadas en el musée national des châteaux de Versailles et de Trianon). De especial interés para nosotros son aquellas inspiradas en los sucesos de la Guerra de la Independencia Española²⁷⁸ en los que Lejeune participó de forma muy activa y, muy especialmente, su *Épisode du siège de Saragosse: assaut de Santa Engracia*, 8 février 1809²⁷⁹, donde él mismo resultó herido en el encarnizado combate que mantuvo el ejército francés con las tropas defensoras de la ciudad sitiada. Sus impresiones de estos sucesos han quedado grabadas vivamente, tanto a través del soporte pictórico, como del literario, en su famosa crónica *Sièges de Saragosse. Histoire et peinture des événements qui ont eu lieu dans cette ville ouverte, pendant les sièges qu'elle a soutenus en 1808 et 1809*²⁸⁰.

Como protagonista de los avances napoleónicos por la península Ibérica, el Barón Lejeune era un buen conocedor de nuestros paisajes, monumentos y costumbres, muy particularmente de la ciudad de Zaragoza²⁸¹, en la que permanecería desde el 21 de diciembre de 1808

²⁷⁸ Además de la composición dedicada a los sitios de Zaragoza, pueden destacarse: *Attaque du grand convoi, près de Salinas, en Biscaye*. 25 mai 1812; *Le Combat de Guisando au col d'Avis*. 11 avril 1811, *La Bataille de Somo-Sierra, en Castille*, le 30 novembre 1808; *La Bataille de la Chiclana*. 5 mars 1811; y *Réception aux cantonnements anglais à Mérida en Estramadure* le 1er mai 1811.

²⁷⁹ *Épisode du siège de Saragosse: assaut de Santa Engracia*, 8 février 1809. 1827. Óleo sobre lienzo. 150 x 128 cm. Expuesto en el Salon des artistes français, Paris, 1827. Versailles; musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, números de inventario: MV 6859; MI 258.

²⁸⁰ LEJEUNE, Louis-François, *Sièges de Saragosse. Histoire et peinture des événements qui ont eu lieu dans cette ville ouverte, pendant les sièges qu'elle a soutenus en 1808 et 1809*, Paris, Didot frères, 1840. (Traducción en español: LEJEUNE, Louis-François (Introducción y edición de Pedro Rújula), *Los Sitios de Zaragoza*, Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 2009)

²⁸¹ Sin duda a Lejeune le impresionó la ciudad durante el tiempo que permaneció en ella, y tomó del natural abundantes croquis que le permitieron realizar unos dibujos muy detallados y minuciosos de sus monumentos y lugares más emblemáticos. Algunos de ellos fueron reproducidos litográficamente en *Le Voyage pittoresque et historique de l'Espagne, par Alexandre de Laborde (1773-1842)*, cuyo primer volumen fue publicado en 1806 y el cuarto, y último, hubo de esperar hasta 1820. LABORDE, Alexandre de, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, Paris, Imprimerie de Pierre Didot l'aîné, 2 ts. en 4 vols, 1806-1820.

hasta el final del Segundo Sitio -21 de febrero de 1809- día en que él mismo en persona fue designado por el general Lannes para llevar a Napoleón la misiva con la noticia de que por fin la capital aragonesa había capitulado. Este amplio conocimiento del territorio aragonés se extendía al de la idiosincrasia de sus habitantes, a los que, desde su mentalidad de sitiador, describió de la forma siguiente:

*Les Aragonais en général sont beaux hommes, braves, fermes, et entêtés à tel point, qu'un de leurs proverbes dit qu'ils se servent de leur tête pour enfoncer des clous. Ils sont surtout fiers de leur noblesse, qu'ils ont eu mille occasions d'acquérir en combattant depuis tant de siècles pour repousser l'agression des peuples qui ont tour à tour subjugué leur pays. Le souvenir de l'esprit belliqueux de leurs ancêtres donne aux Aragonais une très-haute opinion d'eux-mêmes, et quelle que soit la classe, riche ou pauvre, à laquelle ils appartiennent, ils se considèrent comme des héros descendus du plus noble sang. Rien aussi n'est plus fier et plus gracieux que l'attitude chevaleresque habituelle de tous ces hidalgos (nobles), lors même que leur extrême pauvreté ne leur permet d'avoir sur les corps qu'un fragment de couverture ou de manteau, dont ils savent se draper avec dignité.*²⁸²

Su ferviente e incondicional entrega a la defensa de la capital, dotaba a los aragoneses, a ojos de Lejeune, de unos rasgos de carácter muy acusados, como pueden ser el tener « des passions ardents » o el estar “toujours disposés à se livrer sans réserve aux vives inspirations que leur donne leur ciel brûlant »²⁸³, así como el de parecer animados por un inexplicable y fanatismo religioso que « chez ces hommes déterminés, soutenait le dévouement patriotique »²⁸⁴. Estos últimos rasgos, muy especialmente, se expresan con fidelidad en los personajes que protagonizan su recreación pictórica de los sangrientos sucesos acaecidos en Santa Engracia.

²⁸² LEJEUNE, Louis François, *Sièges de Saragosse...* p.42.

²⁸³ *Ídem*. p.248.

²⁸⁴ *Ídem*, p. p.22.



Fig. 63. Baron Lejeune
Épisode du siège de Saragosse: assaut de Santa Engracia, 8 février 1809 (Detalle)
 Oleo sobre lienzo. 150 x 128 cm.
 Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon²⁸⁵

Liberado de sus cargos militares en 1837, colmado de honores por su singular carrera pictórica²⁸⁶, el barón decidió afincarse para su retiro en la región pirenaica, que ya no abandonaría nunca: fue nombrado director de l'école des Beaux-Arts de Toulouse y conservador del museo de la villa, y ejerció como alcalde de la capital tolosana entre 1841 y 1848. En esta

²⁸⁵ Números de inventario: MV 6859; MI 258.

²⁸⁶ Légion d'honneur (chevalier), officier en 1813, commandeur en 1823, grand officier en 1841; chevalier de Saint-Louis en 1814; grand croix de l'ordre de l'Épée de Suède en 1824.

época recorre la cadena pirenaica a grupas de su caballo, dibujando los motivos de su elección según los preceptos de su maestro Valenciennes que le inducen a seguir tratando el paisaje montañoso como el decorado heroico de sus campañas bélicas de juventud. Los bellos dibujos²⁸⁷ del album conservado por el Musée Paul Dupuy de Toulouse, adquirido en venta pública en 2008²⁸⁸, nos permiten conocer sus minuciosos métodos de trabajo, basados en la observación detallada de los entornos que posteriormente recreará en sus composiciones pictóricas. En su ensayo de referencia, Marguerite Gaston²⁸⁹ señala el interés de esta estapa creativa - años 1830-1840- en que el artista lleva una tranquila vida en el Midi y realiza obras como *Château de Crac vers les sources de la Garonne*, *Cascade du lac d'Oo*, y *Pont de Sia et environs de Tarascon-sur-Ariège*, al tiempo que confirma la existencia de otros álbunes de dibujos de la década de los treinta puestos de venta en el mercado por sus herederos, de donde proceden apuntes de otros diversos lugares del mediodía francés, como Tarascon et Beaucaire, Marseille, Foix (le château), Orthez (le pont) o el château de Pau.

²⁸⁷ El álbum refleja esta actividad en los años previos al retiro del general; contiene 38 dibujos originales realizados entre 1820 y 1829, resueltos en diversas técnicas gráficas (acuarelas, minas de plomo, plumillas y aguadas) sobre papeles blancos y tintados y predominan en él los paisajes de los Pirineos, así como algunas vistas de los Vosgos. Entre otros, pueden señalarse los siguientes títulos: « Eglise de Luz 22 août 1829. Batie par l'ordre des Templiers », « St Savin et Pierrefite en 1820 », « Vue de Sapoy dans les Vosges près Remiremont en 1825 », « Cours de la Moselle près Sapoy en 1825 », « St Savin et Argelès Hautes Pyrenées en 1820 », « La Moselle dans la vallée de Bussan [Bussang] le 12 septembre 1825 », « St Sauveur Hautes Pyrenées 7bre 1829 », « St Sauveur 1829 », « Bagnères de Bigore le 18 octobre 1829 », « Campan et Bodéan près Bagnères Bigore 19 octobre 1829 », « Vue de Plombières au-dessus de la promenade des Dames en août 1825 », « Vieille Tour à Périgueux servant de M[agas]in à poudre 28 juillet 1829 », « Bains de Marie Thérèse à Bagnères de Bigore 22 octobre 1829 », « Plombières 1824 », « Parc de Jean d'heure », « Parc et château de Jean d'heure à Mr le Marechal Duc de Reggio, pres Bar-le-Duc dept de la Meuse le 22 septembre 1825 », « Vue de Rimaucourt prise du mont Fays le 23 octobre 1824 », « Ferme Axonville Vallée de Daumartin route de Remiremont à Bussant » (13 septembre 1825), « Fontaine Pauline à Plombières 24 septembre 1825 », « route de Bussant à St Maurice au pied du ballon près des sources de la Moselle le 6 septembre 1825 dépt des Vosges », « le 11 septembre 1825. Bords de la Moselle. Vue du Ballon d'Alsace haute montagne des Vosges », « Vue de Barèges et des montagnes qui sont au dessus de St Sauveur Hautes Pyrénées 7bre 1820 »...

²⁸⁸ Datos de la venta: Piasa, París. Martes 17 de junio de 2008. Estimación: 10.000 / 15.000 €. Adjudicación: 13.500 €. Álbum oblong en 4 (20,5 x 26,5 cm). Encuadernación de época.

²⁸⁹ GASTON, Marguerite, *Opus Cit.*, Pp. 272-273.



Fig. 64. Baron Lejeune
Vue du Lac d'Oo, 27 septembre 1832
Dibujo realizado a la acuarela
(Cliché: Lourdes Musée Pyrénéen)



Fig. 65. Baron Lejeune
L'église de Luz-Saint-Sauveur (Hautes-Pyrénées)
 Acuarela y gouache
 Toulouse, Musée Paul-Dupuy²⁹⁰



Fig. 66. Baron Lejeune
Vue des montagnes autour de Saint-Sauveur, Hautes-Pyrénées, avec l'arrivée de la diligence
 Pluma y aguada ocre
 Toulouse, Musée Paul-Dupuy²⁹¹

²⁹⁰ Foto: Musée Paul-Dupuy, Daniel Molinier.

²⁹¹ Foto: Musée Paul-Dupuy, Daniel Molinier.

Es precisamente una de las obras pertenecientes a este último periodo productivo del General Lejeune la que entra de lleno en la temática de esta tesis. Presentada en el Salón parisino de 1835, su *Vue de la cascade du lac d'Oo* (Musée des Augustins de Toulouse)²⁹², resulta una composición tan imponente, como compleja y enigmática en su propuesta iconográfica. Se trata de una obra que, a nivel general, mantiene el concepto de “paisaje histórico” dentro de la tradición de Valenciennes; si el paraje elegido resulta reconocible en ella -el espectacular lago d'Oo-, los elementos que lo componen se someten a una inequívoca idealización que estiliza los roquedos, aporta un colorido exótico a la exuberante vegetación y, en general, envuelve la escena en una atmósfera fantástica un tanto “dieciochesca”, en un periodo en que la pintura –es preciso recordarlo- tiende a crecientes dosis de realismo.

²⁹² *La chasse à l'ours vers la cascade du lac d'Oo, près de Bagnères-de-Luchon*. 1834 (expuesto en el Salon de París, 1835). Óleo sobre lienzo. 181 x 152 cm. Toulouse; musée des Augustins. Número de inventario: 2000 1 1.



Fig. 67. Baron Lejeune
Vue de la cascade du lac d'Oo (1834)
Óleo sobre lienzo 181 x 152 cm
Toulouse, Musée des Augustins²⁹³
1834 (Presentado en el salón parisino de 1835)

²⁹³ Número de inventario: 2000.1.1 (Antiguos propietarios: Galerie Philippe Heim. Subastado el 15/11/1996).



Fig. 68. Baron Lejeune.
La chasse à l'ours vers la cascade du lac d'Oo, près de Bagnères-de-Luchon (Detalle)



Fig. 69. Baron Lejeune.
La chasse à l'ours vers la cascade du lac d'Oo, près de Bagnères-de-Luchon (Detalle)

Como no podía ser de otra manera tratándose de este tan personal artista -aunque en este caso concreto no se trate de una de sus clásicas escenas “bélicas”- el paisaje concebido como histórico sirve de ambientación a un argumento que no se resiste a poner en valor sus acentos más épicos. La narración se desarrolla articulada en diferentes planos de perspectiva, mediante agrupaciones de personas y animales inmersos en situaciones diversas, cuyo tratamiento general no se aleja mucho del que define sus grandes composiciones de batallas, alcanzando una gran profundidad en la resolución de los detalles. Éstos resultan altamente demostrativos de la gran capacidad de observación del artista, ligada a su experiencia como militar, que él mismo reconoció en uno de sus escritos:

*Exercé depuis quelques années à peindre pendant mes loisirs les tableaux de batailles où j'avais combattu, mes yeux avaient acquis une grande habitude pour observer tout ce qui frappe les regards. Le coup d'oeil assuré du peintre ajoute encore à l'adresse du coup d'oeil du guerrier, et s'il l'aide souvent à juger de suite le meilleur parti qu'il peut tirer de la position où il se trouve, il réveille aussi toujours en lui des sentiments pleins d'intérêt dans des situations où d'autres officiers restent indifférents.*²⁹⁴

En su propuesta pirenaica Lejeune elige un tipo de perspectiva aérea capaz de proporcionar una vista simultánea de los ricos detalles anecdóticos que construyen la acción y el bello encuadre panorámico del fondo montañoso que emerge entre las frondas con verdadera majestuosidad. El paisaje resume líricamente un mundo libre, primitivo y esencial, diametralmente opuesto a la idea de naturaleza “sometida” que plantea en su relación con ella el elemento humano protagonista de la escena. Ese mismo universo de las altas tierras que Víctor Hugo evocara magistralmente en los versos de su poema *Paysage pyrénéen*:

*Quand on peut s'enfoncer entre deux pans de rocs,
Et, comme l'ours, l'isard et les puissants aurochs,
Entrer dans l'âpreté des hautes solitudes,*

²⁹⁴ LEJEUNE, Louis François, *Ops Cit.*, Pp. 168-169.

*Le monde primitif reprend ses attitudes,
Et, l'homme étant absent, dans l'arbre et le rocher
On croit voir les profils d'infini s'ébaucher(....)*²⁹⁵

Puede decirse que en su obra pictórica los ambientes naturales interesan a Lejeune tanto como los elementos estrictamente narrativos, al igual que ocurre en su obra literaria, donde el barón gusta de aderezar sus narraciones de hechos históricos con impresiones sobre los ambientes naturales que sirven de marco de ambientación. Así, por ejemplo, su *Épisode du siège de Saragosse* resulta muy sensible a la ponderación de los aspectos físicos de los alrededores de Zaragoza, paisaje de huertas, vegas y regadíos, como apunta la investigadora Ortas Duand:

*...la narración de Lejeune también está abierta a la contemplación del entorno físico. La ponderación de los alrededores de Zaragoza que realiza el oficial galo entronca con esa vinculación entre belleza y fertilidad que proliferó en numerosos viajeros dieciochescos; la prodigalidad acuífera y agrícola de la zona caracteriza un conjunto de riquezas naturales cuya calidad estética aprecia el visitante.*²⁹⁶

Otro aspecto interesante de esta obra pictórica es el valor documental que se deriva de su singular iconografía: un grupo de burgueses sentado a la sombra de las arboledas, en lo que parece ser un almuerzo comunitario, se solaza en una de esas mañanas claras y tranquilas del verano en que la montaña luce en todo su esplendor; a la sazón, otro grupo de aragoneses, vestidos impecablemente con sus mejores galas “pintorescas”, se aproxima portando en parihuelas el cadáver de un gran oso. Es en los primeros planos donde la narración alcanza un mayor detalle, y compone una tan atractiva como extraña escena de género: varios aragoneses escondidos tras una roca acarrear una serie de animales típicamente pirenaicos y algún que otro espécimen exótico – un mono- a los que parecen someter a técnicas de

²⁹⁵ HUGO, Victor, *La Légende des Siècles, Nouvelle Série, Tome II, 5ème édition, Paris, Calmann Levy Éditeur, 1877, p. 71.*

²⁹⁶ ORTAS DURAND, Esther, *Viajeros ante el paisaje aragonés (1759-1850)*, Zaragoza, D.P.Z. Institución "Fernando el Católico" (publicación nº 1977), 1999, Pp. 87-88.

amaestramiento. Osos y oseznos, rebecos con collar, un águila real atada a una soga y un gran mastín conforman un espectacular muestrario de fauna típicamente pirenaica, preparada tal vez como “atracción turística” o “número circense” destinado al entretenimiento de los turistas. Una manada de caballos amedrentados por la presencia de los animales salvajes aporta cierto dramatismo a la escena.

Los aragoneses pintados por Lejeune con todo detalle demuestran sin duda ese porte de orgullo y nobleza natural que el artista les adjudica frecuentemente en sus escritos y que le lleva a decir con un innegable sentimiento de admiración:

*Ce peuple, si simple dans sa mise, a cependant le sentiment d'une noble et gracieuse élégance, qu'on retrouve jusque dans sa manière de porter sur l'épaule sa draperie de laine grossière.*²⁹⁷

También, al mismo tiempo, ese punto algo salvaje y misterioso que, desde su refinada óptica francesa, destacaba un compañero suyo -el Barón de Rogniat- como característico del pueblo aragonés:

...composé d'hommes robustes, rudes et sauvages, peu habitués aux douceurs de la vie, et endurcis aux maniements des armes par l'habitude d'une vie errante et de la contrebande qu'ils exercent dans les Pyrénées dès leur enfance²⁹⁸

A la vista de su iconografía puede colegirse que el leit-motiv de esta enigmática obra es la caza del oso pirenaico, un animal mítico cuya presencia en la época en que Lejeune compuso su escena debía de ser ya poco frecuente en la vertiente pirenaica francesa, aunque su caza había constituido una actividad tracional muy importante en algunos de sus valles, ejerciendo una gran presión sobre una especie ampliamente

²⁹⁷ LEJEUNE, Louis François, *Opus Cit.*, p.90.

²⁹⁸ ROGNIAT, baron de [1814], *Relation des sièges de Saragosse et Tortose par les Français, dans la dernière guerre d'Espagne*, Paris, Chez Magimel, Librairie pour l'art militaire, 1814, p.18.

considerada como una alimaña dañina y peligrosa²⁹⁹. Debido a esta caza desproporcionada, tanto el oso (*Ursus arctos*)³⁰⁰ como el “bucardo” (*Capra pirenaica pyrenayca*)³⁰¹, se encontraban muy mermados en los Pirineos franceses ya a mediados del siglo XIX. En el caso concreto del oso, además, planeó a partir del siglo XVIII una nueva amenaza: su domesticación. Ésta era una práctica usual en España desde la edad Media que era ejercida esencialmente por los zíngaros y gitanos³⁰², y suscitó vocaciones entre las gentes de los valles franceses acostumbrados a cruzar la frontera. Las difíciles condiciones de vida de estos valles – mucho más poblados que en nuestros días – explican el desarrollo de este oficio que permitía complementar las necesidades de las familias más

²⁹⁹ Un diccionario de la época aporta algunos datos interesantes sobre estas prácticas en el valle d'Ossau a mediados de los años cuarenta, que nos permiten valorar hasta qué punto pudieran ser importantes en una economía de montaña: “La vallée d'Ossan, ainsi que l'indique son nom (unis saltus, saut de l'ours), sert de refuge et de pairie à beaucoup d'animaux remarquables par la beauté de la fourrure, et quelques-uns même par la délicatesse de leur chair. On fait dans cette vallée un assez grand commerce de pelleterie, et la chasse de l'ours y est devenue une sorte de profession pour quelques montagnards sans peur et sans travail. Il y a sur le plateau de Buron, à la réunion des vallées d'Aspe et d'Ossan, un paysan qui, à lui seul, a déjà tué 35 ours, et qui a retiré de cette chasse 5,076 fr. (100 fr. d'indemnité par ours, et 72 fr. prix ordinaire de chaque peau)”. WAHLEN, Auguste (Editor), *Nouveau Dictionnaire de la Conversation ou Repertoire Universel*, Bruxelles, Librairie Historique-Artistique, 1844, Tomo VI, p. 145. Ante el exagerado volumen de capturas debidas a un solo cazador en un solo valle que revelan los datos anteriores no resulta extraño que, tanto el oso como el bucardo, se vieran abocados a un proceso de extinción que se aceleró en la vertiente francesa ya en la primera mitad del siglo XIX, hasta el punto de Le Grand d'Aussy señala textualmente: “L'espèce du bouc sauvage s'est anéantie chez nous, comme celle de l'urus. Elles n'y existent plus ni l'une ni l'autre.” LE GRAND D'AUSSY, Pierre-Jean-Baptiste. *Opus Cit.*, p. 381.

³⁰⁰ Véase, especialmente: BOUCHET, Jean-Claude, *Histoire de l'ours dans les Pyrénées*, Tarbes, Parc national des Pyrénées, Pau, Centre départemental de documentation pédagogique des Pyrénées-Atlantiques, Biarritz, 1992. Del mismo autor puede también consultarse: *Histoire de la chasse dans les Pyrénées françaises, XVIe-XXe siècles*, Pau, Marrimpouey, 1990.

³⁰¹ En la vertiente española la agonía de este gran ungulado habría de ser algo más lenta. Algunos ejemplares de bucardo quedaron reducidos a la Faja de Pelay en el valle de Ordesa; a pesar de las exhaustivas medidas de conservación adoptadas de forma tardía, terminó por extinguirse definitivamente a fines del siglo XX. Sobre los avatares de la extinción de esta especie, véase: R. GARCÍA-GONZÁLEZ, R y HERRERO, J, “El bucardo de los Pirineos: historia de una extinción”, *Revisiones en Mastozoología* 17, Galemys: Boletín SECEM, 1999 Jun; 11(1), Pp. 17-26.

Versión digital:

[http://www.secem.es/GALEMYS/PDF%20de%20Galemys/11%20\(1\).pdf/02.%20Gcia-Glez%20\(17-26\).pdf](http://www.secem.es/GALEMYS/PDF%20de%20Galemys/11%20(1).pdf/02.%20Gcia-Glez%20(17-26).pdf).

³⁰² CLÉBERT, J.P., *Los Gitanos* (Prólogo del Dr. Julio Caro Baroja), Barcelona, Ediciones Orbis, S. A., 1985, Pp. 104-106.

pobres³⁰³. En Francia, fue especialmente en la región de Ariège y, sobre todo, en los valles de Alet y Garbet, donde se desarrolló con más fuerza, hasta su declive a fines del siglo XIX.³⁰⁴

El tema de la caza del oso pirenaico nos obliga a recordar algunas obras clásicas de la literatura francesa como *Déduits de la chasse*, escrita a fines del siglo XIV por Gaston-Phebus (1331-1391), conde de Foix³⁰⁵, y evocar algunos de los legendarios pasajes de la historia de los Pirineos, pues las claves de esta obra podrían hallarse en ciertos detalles de la biografía del legendario rey Enrique IV. En un ensayo histórico datado en 1815, el historiador Le Grand D'Aussy recuerda una de las historias legendarias atribuidas a este emblemático monarca, de donde Lejeune podría haberse inspirado para establecer un argumento altamente pintoresco que habría ajustado en sus detalles a su propia contemporaneidad:

*Henri IV qui avoit été élevé dans les montagnes des Pyrénées, s'étoit souvent exercé à la chasse de l'ours, soit dans le temps où il n'étoit encore que Prince de Béarn, soit lorsque, par la mort de son père, il devint Roi de Navarre. Il osa même, quand la Cour de France se rendit dans ses Etats, offrir aux Dames ce spectacle redoutable, peu fait pour elles. Heureusement on leur en fit tant de peur, qu'elles n'osèrent y assister: et bien leur en prit; car la chasse fut ensanglantée. Il y eut des chevaux déchirés par les ours; des Chasseurs blessés; d'autres étouffés, ou précipités du haut des rochers par ces animaux en fureur.*³⁰⁶

³⁰³ Un breve repaso sobre esta práctica en la vertiente española de los Pirineos: MARTÍNEZ EMBID, Alberto, "Adiestradores de osos", *Heraldo de Aragón* (Edición de Huesca), 8 de marzo de 2011.

³⁰⁴ Recientemente, el pueblo de Ercé ha creado un espacio museístico consagrado a los amaestradores de osos. El boletín especial de *La mémoire du Garbet* (24 de noviembre de 2011) refleja cifras asombrosas sobre esta práctica, revelando la actividad de 600 amaestradores de osos, de los cuales 413 eran de la comuna de Ercé, 98 de Oust, 10 de Aulus-les-Bains y 9 de otras comunas. Las numerosas fotos antiguas conservadas reflejan la importancia económica que esta actividad tuvo para estos valles.

³⁰⁵ PHÉBUS, Gaston, *Livre de la chasse*. Conservado en París, BNF, département des Manuscrits, Français 616, fol. 27v.

³⁰⁶ LE GRAND D'AUSSY, Pierre-Jean-Baptiste, *Histoire de la vie privée des François, depuis l'origine de la nation jusqu'à nos jours...Nouvelle édition, avec des notes, corrections et additions par J. B. B. de Roquefort*, Paris, Simonet, 1815, Vol 1, Pp. 380-381.

2.14. LATOUR, Joseph (Noé, 1806-Toulouse, 1863)

Considerado uno de los más importantes maestros de la escuela romántica tolosana, fue un buen dibujante desde su infancia. Ingresó en la Ecole des Beaux-Arts de Toulouse en 1825, institución a la que asiste con asiduidad hasta 1829³⁰⁷. En 1845, abre en la Place d'Orléans (actual place des Carmes) un taller que será frecuentado por numerosos alumnos, clientes de la burguesía tolosana, algunos coleccionistas y amantes del arte (Latour fue un reputado coleccionista de cuadros y mobiliario de época), así como por otros colegas artistas tolosanos (Eugène Fil, Maxime Lalanne, Charles de Saint Félix y Eugène de Malbos³⁰⁸) o de paso por la capital (muy especialmente, Jacques-Raymond Brascassat y, con este último, numerosos pintores de l'Ecole de Barbizon). Amante de los viajes³⁰⁹, fue más reconocido en los medios artísticos como dibujante y grabador de mérito que como pintor, tal y como demuestra una breve semblanza que, a su fallecimiento, le dedicó el baron Edmond De Rivières, evocando los rasgos de un creador de personalidad afable pero poco arriesgada en el terreno artístico, limitado a cumplir con dignidad el papel que de él se esperaba en la sociedad tolosana de la época³¹⁰:

Depuis longues années, il avait ouvert un atelier devenu bientôt le rendez-vous de l'élite de la jeunesse toulousaine; car, chez Latour, le talent de l'artiste était surpassé par les qualités morales. Rarement on

³⁰⁷ Una biografía bastante completa aporta GASTON, Marguerite, *Images romantiques des Pyrénées: les Pyrénées dans la peinture et dans l'estampe à l'époque romantique*, Les Amis du Musée Pyrénéen, Pau, Imprimerie Marrimpouey jeune, 1975, Pp. 269-270.

³⁰⁸ Eugène de Malbos publica con su amigo Gustave de Clausade: *Un voyage d'artiste. Guide dans les Pyrénées par deux amis*, Toulouse, Dagallier, 1835.

³⁰⁹ Una relación completa de sus viajes es propuesta en el catálogo de su exposición monográfica de dibujos en Gaillac; 1836: Troubat, 1839: Luchon, 1840: España, Mauléon, Luchon, Muret, 1841: Pau, Saint-Aventin, Bayonne, 1842: Luchon, 1845: Génos, Luchon et les lacs, 1846: Troubat, Luchon, 1848: Troubat, Barbazan, 1850: Toledo, Burgos, 1851: España, 1852: Labroquère, Barbazan, España, 1854: Cassemartin, Gascogne, España, 1855: Albi, España, 1856: Gascogne, 1857: Cassemartin, Sainte-Livrade, Terraqueuse, Gascogne, Vals, Noé, 1858: Andalucía, 1859: Vals, 1862. España: En 1854, viaja también a Holanda (Amsterdam, Harlem). Catálogo: *Joseph Latour (1806-1863), dessins d'un peintre voyageur de Toulouse en Espagne*, Musée des Beaux-Arts de Gaillac, p. 9.

³¹⁰ DE RIVIÈRES, Edmond, "Mort de M. Joseph Latour, peintre à Toulouse", "Chronique", *Bulletin monumental, Société française d'archéologie*, 3e série, tome 9º, 29 vol, Paris, 1863, Pp. 655-656.

trouvera une âme plus aimante, plus dévouée, plus modeste: aussi possédait-il autant d'amis que d'élèves.

Le talent de Latour sera diversement apprécié: on pourra reprocher à sa peinture une couleur froide, de la lourdeur même; mais ses croquis à la mine de plomb demeureront pour perpétuer sa mémoire. Les regrets unanimes que lui ont donnés ses nombreux amis sont le plus bel éloge que l'on puisse faire de cet homme de bien.

Los museos de Toulouse, Béziers, Carcassonne y Montpellier, conservan obras de este artista y buena parte de su obra gráfica está repartida entre coleccionistas e instituciones de la región: el Museo Paul Dupuy de Toulouse y el fondo Privat de Bagnères de Bigorre, conservan también muy buenos dibujos y acuarelas. Los fondos adquiridos por el musée des Beaux-Arts de Gaillac, como fruto de la donación de Pey de Turckheim en 2009 (76 dibujos), constituye el conjunto más importante de este artista de entre los conservados en las colecciones públicas. Han sido expuestos recientemente (entre el 5 de febrero y el 9 de mayo de 2011), en la localidad de Gaillac, en una interesante exposición con título *Joseph Latour (1806-1863), dessins d'un peintre voyageur de Toulouse en Espagne*³¹¹, que ha demostrado sin ambages la calidad de Latour como excelente dibujante y significado practicante de las temáticas hispánicas.

A nivel expositivo el artista se mostró durante toda su carrera poco ambicioso. Su presencia se restringió al ámbito regional, especialmente a Toulouse, no llegando a exponer nunca en los salones de París. En 1829 presenta por primera vez en la capital tolosana una temática pirenaica *Vue prise á Ax (Ariège)*, y ésta se muestra particularmente abundante en la Exposition des produits des Beaux-Arts et de l'Industrie de Toulouse de 1835, en la que presentó –entre otras- al menos dos escenas inspiradas por lo español: una *Scène de contrebandiers, effet du soir*. (número 172 del catálogo)³¹², y otra con título *Bergers catalans*. En 1839 envía un *Contrebandier* a la exposición organizada por la Société des Amis des Arts

³¹¹ Catálogo: *Joseph Latour (1806-1863), dessins d'un peintre voyageur de Toulouse en Espagne, Musée des Beaux-Arts de Gaillac*.

³¹² Citado en Gaston, *Opus Cit.*, p. 135, cita a pie de página.

de Montpellier, lo que demuestra la aceptación del público francés por este tipo de temáticas, que el artista debió practicar con prodigalidad en este periodo si tenemos en cuenta que, además de las registradas en la bibliografía, aparecen ocasionalmente en el mercado actual de las subastas algunas producciones que así lo permiten intuir. Por ejemplo, un cuadro con título *Le repos des bandits* (Óleo sobre lienzo, fechado en 1836) fue subastado en Bordeaux en 2011³¹³.

En el futuro, el artista tolosano ampliará sus temáticas recurriendo a la representación de otros diversos lugares pirenaicos, de acuerdo al incremento de su actividad viajera, que le permitirá ampliar su abanico de motivos pintorescos protagonizados esencialmente hasta ese momento por los recursos naturales y monumentales de Luchon y L'Ariège: Pays vasque, Aude, Bigorre, Pau y el Béarn, etc. Cuando la ocasión se lo permite efectúa breves incursiones en España, como a la provincia de Guipúzcoa (de la que realiza una colección de litografías editadas por Constantin)³¹⁴ o la pequeña villa altoaragonesa de Benasque, de la que expone en 1850 una *Vue du fort et de la petite ville de Vénasque*, junto con otra composición titulada *Patûrages espagnols*³¹⁵ y, aún en 1862, otra con título *Pâtres aragonais*, cuyas características y localización actual nos son desconocidas. Sobre la representación de la pequeña localidad ribagorzana de Benasque, es interesante recordar que constituye uno de los pocos núcleos urbanos altoaragoneses que es representado en la pintura y el grabado franceses desde época romántica, al quedar integrado en las rutas relativas a Luchon y sus alrededores, de amplia representatividad en el periodo. Aunque desconocemos las características particulares de esta obra concreta de Latour, *Vue du fort et de la petite ville de Vénasque* -en paradero actual desconocido- podemos suponer que no

³¹³ 5/7/2001, Sala de subastas Jean Dît Cazaux-Dubern-Briscaudieu, Bordeaux (lote nº 14), adjudicado con un precio de remate de 3.049 euros.

³¹⁴ La mayoría de los artistas tolosanos, y muy especialmente Joseph Latour, hacen sus tiradas en el establecimiento del impresor litógrafo Constantin, sobre los dibujos que han realizado en el curso de sus paseos pirenaicos y que resultan ejemplares litográficos apreciados tanto por los tolosanos como por los viajeros que recorren la zona. *Annales du Midi: revue archéologique, historique, et philologique de la France méridionale*, Volumen 84, Números 106-110, Toulouse, E. Privat, 1972, p. 277.

³¹⁵ Gaston, *Opus Cit.*, p. 270.

se diferenciaría mucho de otras de similares características como la titulada *Venasque (Aragon) près Luchon*, de Édouard Paris, o *Vue générale de Venasque, près de Bagnères de Luchon (Espagne – Arragon) (Sic)* de Louis-Julien Jacottet (1806-1880), en las que los litógrafos aprovechan el aspecto medieval que poseyó antaño la localidad fronteriza para ambientar una escena de fuerte sabor hispanizante, con sus pintorescos “muletiers” incluídos. Estas vistas cuentan con un señalado antecedente en una composición presentada por el paisajista breton Émile Goury en el Salon parisino de 1838 con título *Vue de Vénasque, en Aragon* (localización actual desconocida)³¹⁶.

El comentario sobre la obra hispanista de Josphe Latour, nos da ocasión de comentar la de otros artistas tolosanos del romanticismo que, dada la situación fronteriza de su región, practicaron ocasionalmente las temáticas inspiradas por lo hispano. Marguerite Gaston³¹⁷ aporta noticias de dos litógrafos interesantes: Etienne Sabatier (Agen, 1810-Villeneuve-sur-Lot, 1870) y Léon-Jean-Baptiste Sabatier (París, 1827-1887), cuya respectiva obra es difícil de ser diferenciada, dada su gran similitud y porque ambos firman sólo con el apellido. El primero, alumno de Gros y de Decamps, expone en el Salon parisino entre 1831 y 1861. En 1837 *Auberge espagnole*, en 1838, *Halte de mendiants espagnols*; en el Salon de 1839, *Emigration d'Espagnols dans le Languedoc*, en el Salon de 1844, *Paysage, site des Pyrénées* y, en 1861, *Souvenir des Pyrenées*³¹⁸. El estilo del segundo³¹⁹, alumno de Bertin y del Baron Taylor (con el que colaboró en la edición de sus *Voyages Pittoresques*), resulta prácticamente indiferenciable del anterior, aunque su mayor especialización fue dentro del campo paisajístico (produjo un determinado número de exitosos álbumes con vistas de París, Europa, Asia Menor y Escandinavia). En relación a los

³¹⁶ Número de catálogo 843. Société des artistes français, *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Musée Royal, le 1er mars 1838*, Paris, Vinchon, 1838, p. 96.

³¹⁷ GASTON, *Opus Cit.*, p. 298.

³¹⁸ BELLIER DE LA CHAVIGNERIE, Émile, *Dictionnaire général des artistes de l'École française, depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à l'année 1868 inclusivement: Architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes*, Paris, Vve J. Renouard, Vol. 2 1885, p. 444.

³¹⁹ Ídem, p. 445.

Pirineos, ambos practican un estilo de litografía muy romántica, caracterizada por la animación de los cielos y una vegetación exuberante.

En cuanto a otro artista tolosano llamado Vignes (podría tratarse de Etienne Stéphani Vignes), Gaston refiere que expuso en 1840, en el Salon de su ciudad, otros dos cuadros de género: *Une famille espagnole entrant en France par la vallée d'Ossan (sic)* y *Une famille du Béarn*, pretexto para una pintura de costumbres pintorescas, obras que valen a su autor una medalla de plata³²⁰.



Fig. 70. Édouard Paris
Venasque (Aragon), près Luchon
 Touriste Pyrénéen ou Choix de dessins sur les Pyrénées, dessinés et lithographiés par Edouard Paris
 Litógrafo: Thierry
 1 f. de pl. litográfica de 54 cm
 Bibliothèque municipale de Toulouse³²¹

³²⁰ GASTON, *Opus Cit.*, p. 307.

³²¹ http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_PARIS_1_024.



Fig. 71. Louis-Julien Jacottet
Vue générale de Venasque, près de Bagnères de Luchon (Espagne – Arragon) (Sic)
 Souvenirs des Pyrénées, par J. Jacottet ou choix des sites les plus pittoresques des
 établissements thermeaux (sic) et des environs
 Illustrador: Bayot, Adolphe Jean Baptiste
 Editores: Gihaut, Jean, Gihaut, Michel-Ange, Jalon y
 Édouard Paris
 Litografía, 53,5 cm
 Bibliothèque municipale de Toulouse³²²

322



Fig. 72. Louis-Julien Jacottet
Vue générale de Venasque, près de Bagnères de Luchon (Espagne – Arragon) (Sic)
 (Detalle)

Podemos apreciar el tratamiento que, en concreto, imprime Latour a las temáticas pirenaicas hispánicas a través de ciertas litografías como *Vue du Port de Venasque et de la Maladette, près Luchon*, perteneciente a un compendio de 17 litografías integradas en un álbum con título *Recueil de vues de Luchon par Joseph Latour et Eugène Fil*, que conserva la Bibliothèque municipale de Toulouse (antigua colección Ancely). A través de ella podemos concretar además las características esenciales de su estilo, como son la humanización del paisaje pirenaico con una siempre cálida y animada presencia humana y el gusto por la precisión en los detalles de carácter “etnográfico”. Esta imagen en particular resulta muy expresiva del fuerte sabor pintoresco que debieron aportar a los artistas los pasos fronterizos pirenaicos del siglo XIX, protagonizados por el heteróclito flujo de personas, mercancías y animales en medio de una naturaleza soberbia. El interés de Latour por mostrar en detalle la vida española se demuestra también en otras litografías de este compendio que integran algunas pinceladas de lo español dentro de escenarios típicamente

franceses; así la dedicada a la *Avenue d'Etigny ou des Bains à Luchon*³²³, en que la abundancia y variedad de tipos españoles presentes entre los grupos proporciona una especial impresión de cosmopolitismo a esta famosa estación balnearia. El tratamiento de las figuras y la coherencia iconográfica de los motivos inspirados por la frontera no se mantienen demasiado distantes del inequívoco exotismo de raigambre romántica que expresa la generalidad de los dibujos fruto de sus viajes por diferentes lugares de la península Ibérica a partir de 1840³²⁴, como señala Bertrand de Viviés:

*C'est l'effet monumental des villes étagées au bord des sierras et dominant des rios bordés de palmiers, qui l'attire et l'impressionne. Latour les dessine en leur donnant des airs de villes orientales accentuant même leurs aspects mystérieux en les croquant parfois sous la lune. C'est aussi à cet exotisme qu'il sacrifie lorsqu'il dessine ces scènes de contrebandiers aragonais aux costumes chamarrés.*³²⁵

³²³ *Avenue d'Etigny ou des Bains à Luchon*, Constantin. Editeur, 1 hoja litográfica, 35 cm, Bibliothèque municipale de Toulouse.

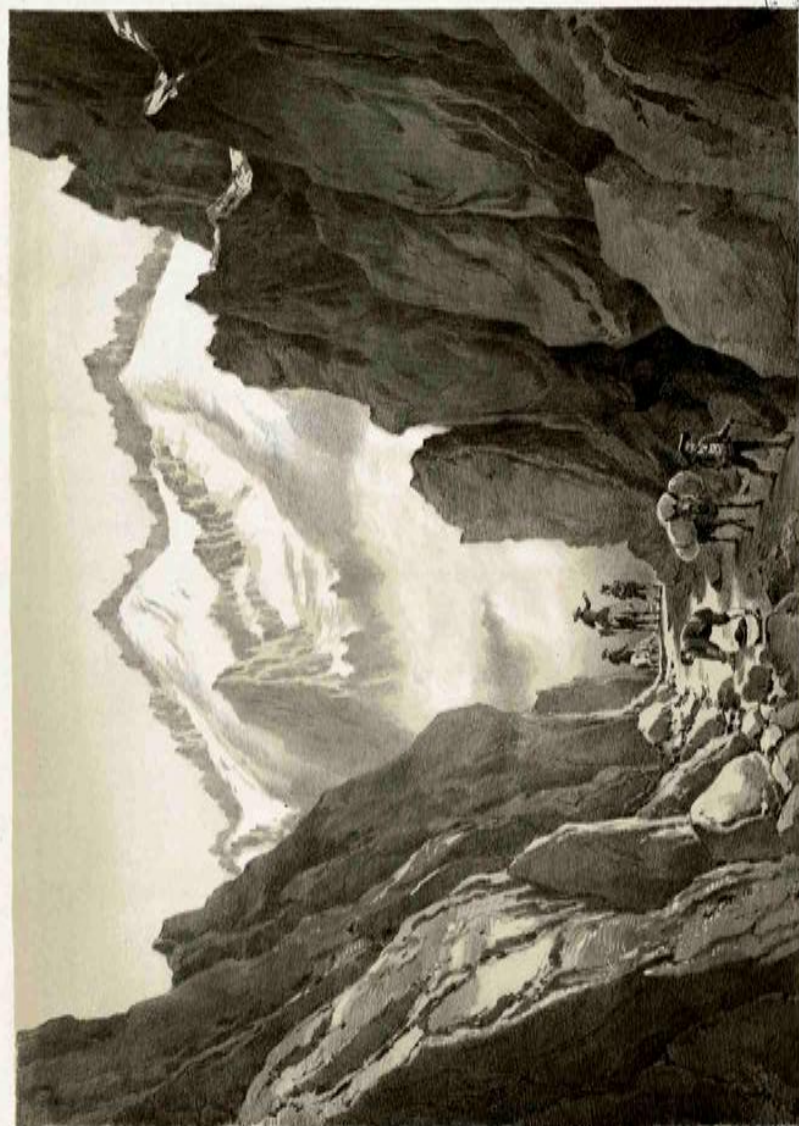
³²⁴ El catálogo recoge algunos dibujos de inspiración hispánica indeterminada, así como ciertas escenas costumbristas de la vida callejera observada en Burgos, y vistas de las ciudades de Toledo y Segovia provistas de un acentuado exotismo.

³²⁵ DE VIVIÉS, Bertrand, "Les Pyrénées et l'Espagne", En el catálogo: *Joseph Latour (1806-1863), dessins d'un peintre voyageur de Toulouse en Espagne, Musée des Beaux-Arts de Gaillac* p. 42.



Fig. 73. Joseph Latour
Sin título (1862)
Grafito y sanguina con retoques de acuarela y pastel sobre papel, 62 x 44,5 cm
Musée des Beaux-Arts de Gaillac³²⁶

³²⁶ Número de catálogo 209.2.22.



L. de la Roche, del.

(8)

Una de las montañas de la Montaña.
por S. S. S.

En esta figura se ve el monte por el lado N.

Fig. 74. Joseph Latour
Vue du Port de Venasque et de la Maladette, près Luchon
Constantin. Editeur
1 hoja litográfica; 52,5 cm
Bibliothèque municipale de Toulouse
Compendio de 17 litografías³²⁷

³²⁷ http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_LATOUR_008.

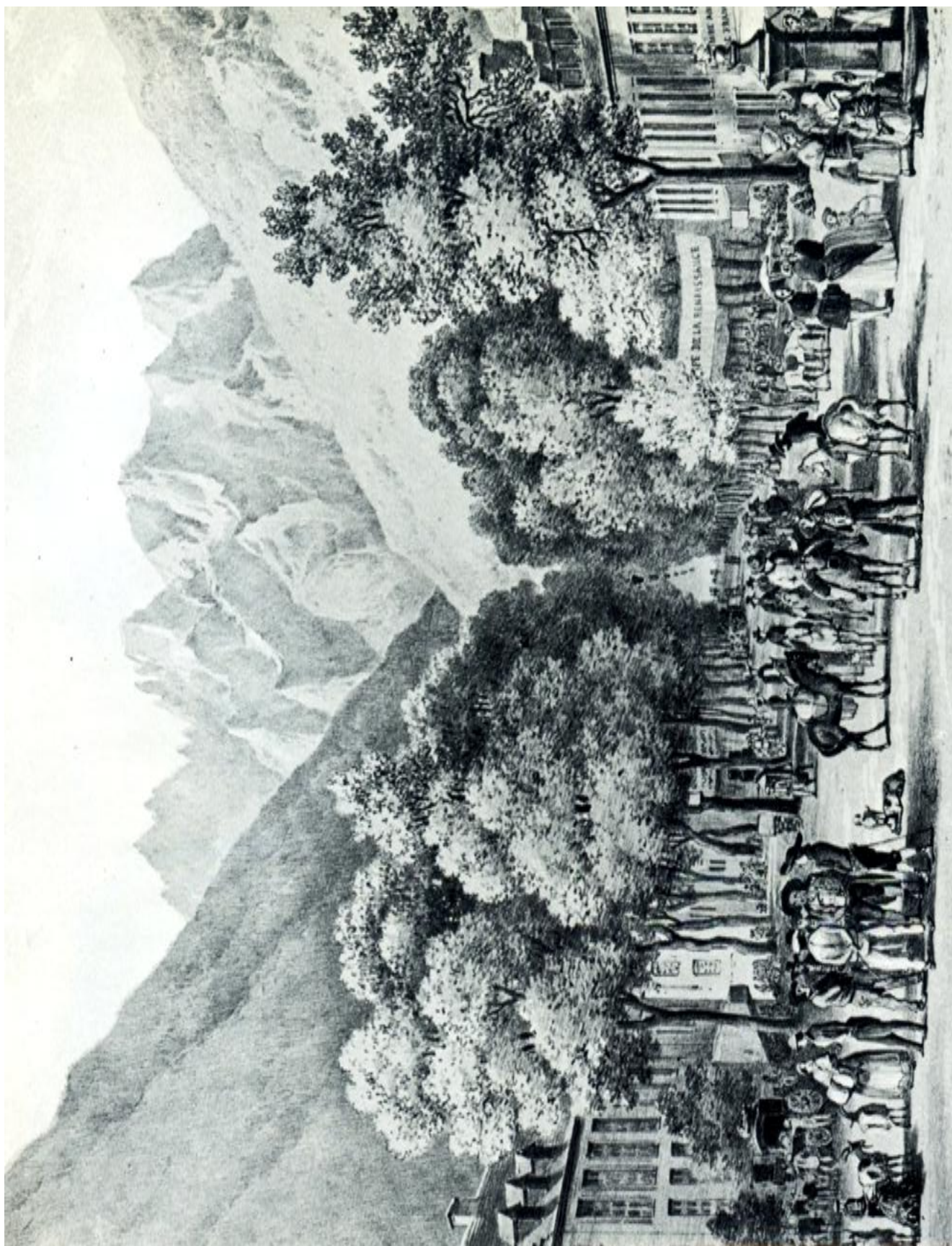


Fig. 75. Joseph Latour
Avenue d'Etigny ou des Bains à Luchon
Latour, Joseph
Editor: Constantin
1 hoja litográfica; 35 cm
Compendio de 17 litografías
Bibliothèque municipale de Toulouse³²⁸

³²⁸ http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_LATOUR_012.

2.15. **PINGRET, Édouard-Henri-Théophile** (Saint-Quentin, Aisne 1788-Paris, 1875)

Perteneciente a una familia burguesa que prospera en el periodo revolucionario, se formó pictóricamente en la tradición neoclásica con Jacques-Louis David (1748-1825) y Jean-Baptiste Regnault, (1754-1829), pasando a completar su adiestramiento en la academia Saint-Luc de Roma³²⁹. A partir de 1810, comienza a exponer en los salones de París y en 1831 es nombrado chevalier de la Légion d'honneur. Como artista, trabaja como docente en la école royale de Saint-Quentin de su ciudad natal y practica sobre todo el género del retrato (en 1808 pinta el retrato de Napoleón I), lo que le habitúa a percibir y representar con precisión los detalles que distinguen a sus modelos. También usa con prodigalidad el medio litográfico dentro del que es considerado como uno de los pioneros a nivel europeo³³⁰ en la recreación de escenas de género y otras temáticas variadas en álbumes muy reconocidos.³³¹ Fue un artista muy viajero que no dudó en desplazarse allí donde pudieran existir temas de su interés. Antes de visitar los Pirineos en 1833, Pingret realiza numerosos viajes por Suiza e Italia de los que trae abundantes dibujos que conforman la materia prima de sus álbumes litográficos en los que representa costumbres suizas, napolitanas y bávaras³³².

Los recursos humanos pirenaicos le inspiran su famoso compendio *Costumes des Pyrénées*, publicado en 1834 por Gihaut, uno de los

³²⁹ ORTIZ MACEDO, Luis, *Édouard Pingret, pintor romántico del siglo XIX*, México D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes México, Dirección General de Publicaciones, 2004. Del mismo autor: *Edouard Pingret: un pintor romántico francés que retrató el México del mediar del siglo XIX*, México, Fomento Cultural Banamex, 1989.

³³⁰ Dibuja sobre piedra en 1817, en el establecimiento Engelmann, una obra con título *Course d'Hippomène et d'Atalante*.

³³¹ Entre otros, ilustra en 1846 el álbum titulado *Voyage de S. M. Louis-Philippe 1er, roi des Français au Château de Windsor. Dédié à S. M. Victoria, reine d'Angleterre*, Ed. Pingret, Paris, Ackermann, London, 1848, 25 planchas litográficas.

³³² Entre otros: PINGRET, Édouard, *Galerie royale de costumes. Costumes italiens peints*, Paris, chez Aubert et Cie (litografías de Alophe, Janet-Lange y Dollet, sin fecha); SAZERAC, Hilaire Léon y PINGRET, Edouard, *Un mois en Suisse ou souvenirs d'un voyageur recuillis par Hilaire Sazerac et ornés de croquis lithographiés d'après nature par Edouard Pingret*, Paris, Sazerac & Duval, 1825.

álbumes litográficos de indumentarias más completos de la época (40 planchas) en el que podemos encontrar un número apreciable de escenas dedicadas a la representación fidedigna del paisanaje pirenaico aragonés que, de alguna manera, se adelantan a los presupuestos adoptados por la “escuela rústica” de Leleux y Hédouin³³³ a mediados de los años 40: “Ses montagnards sont plus souvent pieds nus qu’endimanchés”, advierte Marguerite Gaston, sobre los personajes pirenaicos representados por Pingret . En su álbum litográfico—señala además esta investigadora- los personajes agrupados en dos o incluso en tres sujetos son representados en plena actividad:

*...les bergers tricotent tout en gardant leur moutons, les pêcheurs s’activent au bord du torrent, les marchandes filent la quenouille en attendant leurs pratiques et, malgré le poids de sa marchandise, le contrebandier garde les mollets alertes. Dans ses planches en couleurs, les visages, souvent de proportions importants, ont l’air maquillés. Pingret, avec un parti pris d’admiration et d’optimisme, chante les exploits physiques des montagnards, leur endurance et leur vivacité enjouée, face à une existence qui ne les accable pas, mais les fait tenir droits. Les scenes qu’il présente sont toujours très vivantes, parfois non dénuées d’humour...*³³⁴

El colorido vivo de sus litografías denota cierto optimismo en la descripción de un mundo que sin duda el artista admira, adelantándose a los que en el futuro caracterizarían la obra de Eugène Devéria. Su estancia en tierras pirenaicas no fructifica sólo en este importante proyecto; años más tarde aún expondrá en el salón parisino recuerdos de este viaje: composiciones como *Le Bénédicité, mœurs des Pyrénées* (1848) y *Un mariage à Pau* (1849). A partir de 1851, a los 62 años de edad, se afinca en México para buscar fortuna, país donde permanecerá hasta 1855 produciendo numerosas escenas de género muy cotizadas actualmente en el mundo de las subastas³³⁵. En este periodo logró atesorar una rica

³³³ GASTON, Marguerite, Ídem, p. 290.

³³⁴ GASTON, Marguerite, Ídem, p.124.

³³⁵ Sotheby's New York en la subasta nº 50 de 16-17 de noviembre de 2010, adjudicó una obra con título *Indio con traje de Gala en puesto de comida* (Óleo sobre lienzo, 115 x 90 cm), por 302 500 \$.

colección de “antigüedades aztecas” cuyos derroteros se pueden reconstruir hasta la actualidad³³⁶

Catálogo :

<http://www.sothebys.com/en/catalogues/ecatalogue.html/2010/latin-american-paintings-n08681#/r=/en/ecat.fhtml.N08681.html+r.m=/en/ecat.lot.N08681.html/50/>.

Otra composición con título *Procesión de la Virgen* (Óleo sobre lienzo, 59,2 x 86 cm), el 27 de mayo de 2009 fue adjudicado por la misma casa de subastas en 278.500 \$. Catálogo:

<http://www.sothebys.com/es/catalogues/ecatalogue.html/2009/latin-american-art-n08557#/r=/es/ecat.fhtml.N08557.html+r.m=/es/ecat.lot.N08557.html/42/>.

³³⁶ FAUVET-BERHELOT, Marie-France, LÓPEZ LUJÁN, Leonardo, “Édouard Pingret, un coleccionista europeo de mediados del siglo XIX”, *Arqueología mexicana*, Pp. 68-75. Versión digital: <http://www.mesoweb.com/about/articles/AM114.pdf>.

N.º 20.



Ed. Pignatelli, 1834.

PYRÉNÉES.

Venasquai et Venasquaise à Bagnière de Luchon

Fig. 76. Édouard Pingret
Pyrénées-Venasquai et Venasquaise à Bagnère de Luchon (Sic)
1 Hoja litografiada en color. 34 cm
Paris, 1834
Bibliothèque municipale de Toulouse³³⁷

³³⁷



B. Pinet del. 1834.



PYRENEES.
Contrebandiers. Environs de Gavarny

Fig. 77. Édouard Pingret
Pyrénées-Contrebandiers. Environs de Gavarny (i.e. Gavarnie)
1 Hoja litografiada en color. 34 cm
Paris, 1834
Bibliothèque municipale de Toulouse³³⁸

Nº 14.



Ed. Pingret 1834.



PYRÉNÉES.

Contrebandier.

Fig. 78. Édouard Pingret
Pyrénées-Contrebandier
1 Hoja litografiada en color. 34 cm
Paris, 1834
Bibliothèque municipale de Toulouse³³⁹

339

Nº 28.



Ed. Pingrol, 1854

Imp. par Board

PYRENNÉES.

Contrebandier Venasquais, passant le port d'Or.

Fig. 79. Édouard Pingret
Pyrénées-Contrebandier venasquais passant le port d'Oo
1 Hoja litografiada en color. 34 cm
Paris, 1834
Bibliothèque municipale de Toulouse³⁴⁰

340

Nº 54.



PYRENNÉES
Aragonais.

Fig. 80. Édouard Pingret
Pyrénées-Aragonais
1 Hoja litografiada en color. 34 cm
Paris, 1834
Bibliothèque municipale de Toulouse³⁴¹

³⁴¹

2.16. **SARAZIN DE BELMONT, Louise-Joséphine** (Versailles, 1790-Paris, 1870)

Alumna del inventor del “paysage historique”, Pierre-Henri de Valenciennes (Toulouse, 1750-París, 1819), la obra de Joséphine Sarazin de Belmont es hoy poco recordada a pesar de tratarse de una de las artistas más reputadas entre la aristocracia francesa de su tiempo, al nivel de un Bertin o un Michallon³⁴². Sus pinturas se encuentran muy dispersas, conservándose algunas de ellas en colecciones privadas parisinas.

Se trata de una artista que trabajaba en solitario³⁴³, pero que contó con importantes apoyos, como el de la emperatriz Josefina y, más tarde, el de la duquesa de Berry. Debutó en el Salón parisino de 1812, en el que expuso hasta 1868, en principio dentro de la tradición ilustrada típica de su maestro Valenciennes, con paisajes históricos y mitológicos, alternando estas propuestas con algunas composiciones más naturalistas, basadas en una observación directa de los motivos representados, incluso cuando los puntos de vista están cuidadosamente elegidos con el fin de resaltar los efectos dramáticos. El establecimiento de un taller en Saint-Germain-des-Prés, que le servía para la doble función de trabajar e impartir clases, no le impidió ser una mujer viajera que no dudó en buscar temas de inspiración originales en áreas, a veces, relativamente lejanas: Alemania e Italia, además de ciertas regiones pintorescas de Francia, Fontainebleau, Bretaña, etc, y los Pirineos, a los que se acerca siguiendo el consejo de su maestro³⁴⁴ y donde crea las obras que a nosotros nos interesan, aunque es sobre todo conocida por sus paisajes de inspiración italiana que constituyen la parte más abundante de su producción.

³⁴² LAJOIX, Mylène, “*Joséphine Sarazin de Belmont*”. En el catálogo de la exposición *Le sentiment de la montagne*, Musée de Grenoble (Del 1º mayo al 1º junio de 1998) y Turin, Palazzo Bricherasio (del 1º de julio-15 de octubre de 1998), Grenoble, Ediciones Glénat, 1998 (Comisario general: LEMOINE, Serge, Textos: VV.AA.), p. 139.

³⁴³ SAINT-LÈVE, Nanou, *Les femmes à la découverte des Pyrénées: les curistes, voyageuses, sportives, artistes et savantes aux XVIIIe et XIXe siècles*, Toulouse, Privat, 2002, p. 89.

³⁴⁴ Catálogo de la exposición *Gouffres, chaos, torrents et cimes. Les Pyrénées des Peintres*, Musée Paul Dupuy, Toulouse (del 18 de octubre 2007 al 21 enero 2008), Toulouse, Privat, 2007 (Textos: PENENT, Jean; DALZIN, Claire), p. 44.

Junto a Christian Brune (1793-1849), es una de las pioneras en la representación litográfica de los paisajes pirenaicos, instaurando un género que alcanzará una gran difusión durante un largo tramo del siglo XIX, como señala Henri Beraldi:

*Quelle révolution dans l'histoire de la montagne: l'image, le compte-rendu dessiné, tendant à se substituer à la description écrite; le facsimile —ou prétendu tel— de la nature, à l'interprétation! La lithographie est, pendant quarante ans, l'agent de vulgarisation des sites classiques des Pyrénées.*³⁴⁵

En el Salon de 1831 presenta algunas composiciones dentro de esta temática y numerosos estudios en dos grandes compendios (uno conformado por cincuenta y cuatro, y otro por sesenta y cinco apuntes tomados del natural). La crítica subraya la calidad de la obra de Sarazin y recibe con agrado su proyecto de difundir algunos de sus novedosos paisajes a través de la pujante técnica litográfica:

*Nous avons sous les yeux le premier cahier de l'album des Pyrénées , que Mlle Sarazin de Belmont lithographie d'après les nombreuses études que nous avons déjà remarquées comme un des plus jolis cadres exposés au Louvre. La vérité du paysage et la parfaite exactitude des sites y sont reproduites avec autant de talent que de bonheur. C'est un ouvrage consciencieux et complet, un bon et charmant indicateur dont chaque voyageur doit se munir à son départ pour Cotterets et Bagnières (Sic); et ceux à qui jusqu'ici il a manqué pourront y recommencer leur voyage. Ils y retrouveront tous leurs souvenirs, leurs paysages favoris, le théâtre de leurs exploits voyageurs.*³⁴⁶

Los títulos de las obras presentadas en el Salón de 1831 demuestran que, en sus viajes a los Pirineos, lejos de limitarse a la representación de la región de Cauterets en que tenía su centro de

³⁴⁵ BÉRALDI, Henri, *Cent ans aux Pyrénées*, Vol II, Paris, Imprimerie L.Danel, 1899, Pp. 62-63.

³⁴⁶ "Chronique", *Revue de Paris*, 1831, Vol.28, p.136.

operaciones, la inquieta artista explora una amplia zona pirenaica como el Luchonnais, el valle de Argelès, Gavarnie, etc. Aunque en esta fase del pirineismo primitivo, los Pirineos españoles parecen todavía no existir³⁴⁷, dadas las dificultades que para los artistas planteaba la conflictiva situación sociopolítica del país, convirtiendo el tránsito por sus fronteras en una actividad no exenta de riesgos. Su representación surge en tanteos o, – como es el caso de Sarazin- en un plano elíptico, a través de las breves apariciones de ciertos personajes prototípicos, como pueden ser los contrabandistas. Entre las composiciones exhibidas en el salón de 1831, la artista presenta tres vistas paisajistas inspiradas por la región de Gavarnie³⁴⁸; en una de ellas sitúa un drama de fuerte “sabor local”, dentro de la rica tradición romántica del mundo de los contrabandistas españoles: *Vue du chaos de Gavarnie, étude d’après nature. Des douaniers français sont à la recherche de contrebandiers espagnols*³⁴⁹. Aunque la composición actualmente está en paradero desaparecido, podemos suponer que representaría personajes aragoneses en el curso de sus aventurescas correrías por las altas tierras fronterizas.

Los trabajos litográficos de Sarazin dan lugar al volumen de litografías titulado *Vues des Pyrénées*, publicados entre 1831 y 1833 por los establecimientos Engelmann y Lemercier³⁵⁰, que es una de las primeras publicaciones de este tipo editadas en Francia. Algunas de sus planchas litográficas fueron expuestas en los salones de 1833³⁵¹ y 1834, ejerciendo

³⁴⁷ BÉRALDI, Henri, *Opus Cit.*, p. 55.

³⁴⁸ GASTON, Marguerite, *Images romantiques des Pyrénées: les Pyrénées dans la peinture et dans l’estampe à l’époque romantique*, Pau, Les Amis du Musée Pyrénéen, Marrimpouey Jeune, 1975, p. 92.

³⁴⁹ Société des artistes français, *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivans, exposés au Musée Royal, le 1er mars 1831*, Paris, Vinchon (Número de catálogo 2.847).

³⁵⁰ *Vues des Pyrenees*, París, 1831-1833, 24 planchas. Un ejemplar de este compendio litográfico se conserva en la Bibliothèque municipale de Toulouse, y puede verse “on line” con imágenes de muy buena calidad: <http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/cgi-bin/library?c=pyrenees&a=q&r=1&hs=1&srp=0&srn=0&t=0&b=0&qt=0&fqf=TE&q=&w=utf-8&m=-1&o=50&af=1&s=1&l=fr&q=sarazin&x=21&y=14>.

³⁵¹ Société des artistes français, *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivans, exposés au Musée Royal, le 1er mars 1833*, Paris, Vinchon, p. 222.

una apreciable influencia sobre otros artistas de su tiempo. Por ejemplo, las veintiseis litografías de *Scenery of the Pyrenees* de William Oliver, publicadas en Londres en 1843 –algunas de cuyas escenas³⁵² representan personajes aragoneses con sus peculiares atuendos³⁵³–, recuerdan mucho a las de la pintora parisina.

³⁵² Así, por ejemplo, *Église des Templiers à Luz*, litografía acuatelada. Del álbum *Scenery of the Pyrenees*, London, Colmaghi and Puckle, 1842.

³⁵³ GASTON, Marguerite, *Opus Cit.*, p. 79.



Fig. 81. William Oliver
Église des Templiers à Luz
Litografía acquarelada
Del álbum Scenery of the Pyrenees, London, Colmaghi and Puckle, 1842



Fig. 82. William Oliver
Chaos, pass of Gavarnie
Litografía acquarelada
Del álbum Scenery of the Pyrenees, London, Colmaghi and Puckle, 1842

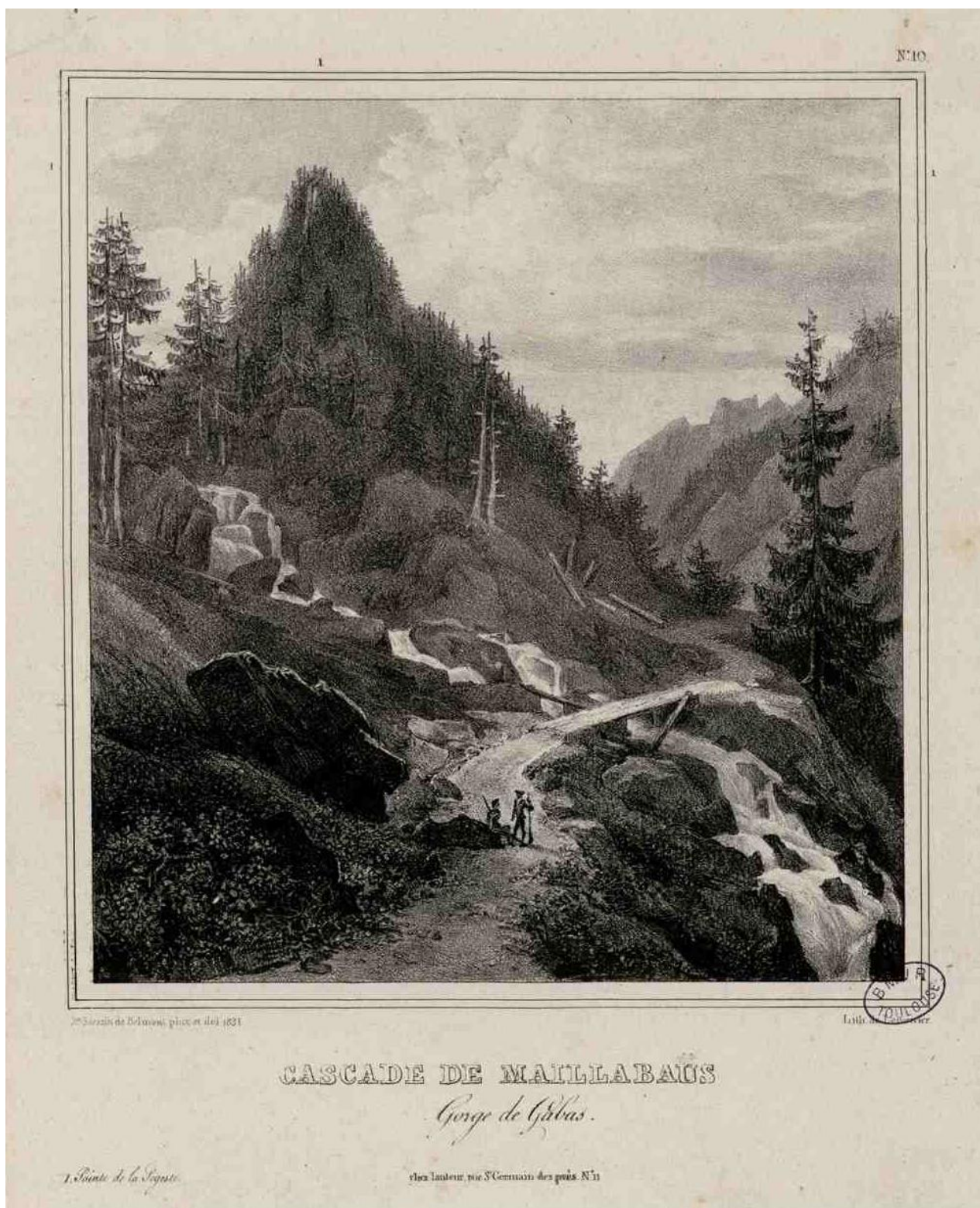


Fig. 83. Louise-Joséphine Sarazin de Belmont
Cascade de Maillabaus. Gorge de Gabas
 Litografía. Plancha 38 cm
 Bibliothèque municipale de Toulouse³⁵⁴

354

Las pinturas y litografías de Joséphine demuestran una concepción concienzuda y unas prácticas muy originales para una mujer de su tiempo: sus temas están extraídos directamente del natural, pintados “sur nature”, sobrepasando los preceptos clasicistas de Valenciennes en pequeños cartones que retienen el frescor de los colores y la delicadeza de los detalles. Para captar sus “escenas pirenaicas”, pasó tres meses en plena montaña, en una pequeña cabaña cerca del Pont d’Espagne, en el valle de Jéret, experiencia que tuvo cierta resonancia en los medios periodísticos del momento³⁵⁵ y que años más tarde repetirá, como veremos en su capítulo correspondiente, otra señalada artista francesa, Rosa Bonheur, en los altos puertos de Canfranc. Curiosamente, una de las obras de Joséphine, realizadas en los Pirineos en 1830 (*Vue pris a Gavarnie*³⁵⁶), conservada en Angers, recuerda mucho a otra obra emblemática que Rosa Bonheur realizara en 1864: *Le berger des Pyrénées* (Musée Condé, Chantilly). En ambas, un solitario pastor medita en soledad, en medio del silencio sublime del paisaje pirenaico.

Tras su estancia en los Pirineos, la artista busca temas de inspiración en Baviera³⁵⁷ y en Fontainebleau, del que expone una vista en 1834. Este último, por su proximidad a París, es un ámbito que parece ser muy atractivo para la inspiración pictórica de otros muchos paisajistas que habían viajado anteriormente a los Pirineos³⁵⁸.

³⁵⁵ BÉRALDI, Henri, *Opus Cit.*, p. 62.

³⁵⁶ *Vue pris a Gavarnie*. Óleo sobre lienzo. 30 x 49 cm. Angers, Musée des Beaux-Arts. Reproducida en el catálogo de la exposición: *Le sentiment de la montagne*, Musée de Grenoble (Del 1º mayo al 1º junio de 1998) y Turin, Palazzo Bricherasio (del 1º de julio-15 de octubre de 1998), Grenoble: Ediciones Glénat, 1998 (Comisario general: LEMOINE, Serge, Textos: VV.AA.), p. 139.

³⁵⁷ GASTON, Marguerite, *Opus Cit.*, p. 173.

³⁵⁸ Así, Théodore Rousseau, Paul Huet, Rosa Bonheur, Jules Dupré, Paul Gélibert, etc, etc GASTON, *Opus Cit.*, Pp. 182-183.

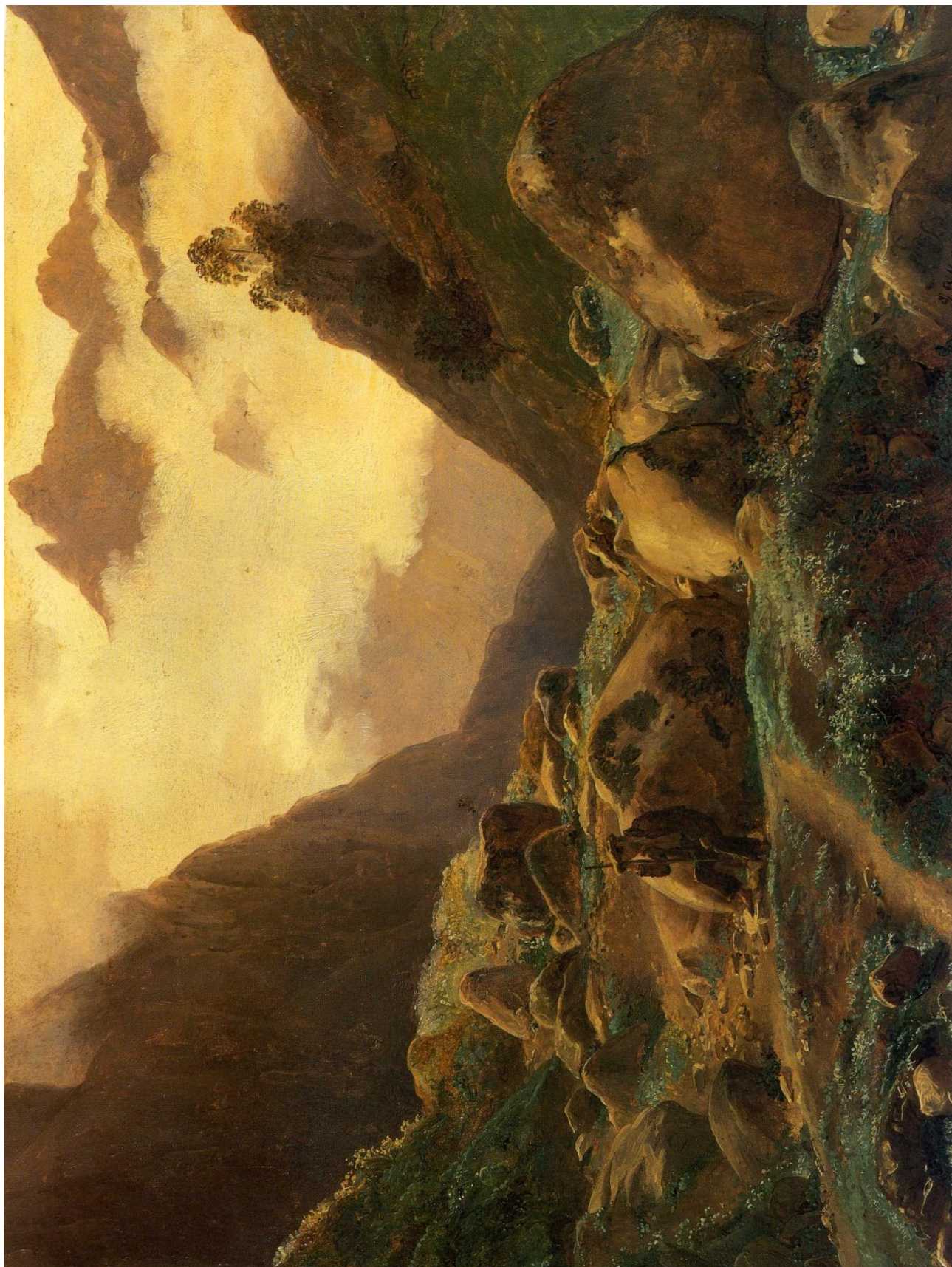


Fig. 84. Louise-Joséphine Sarazin de Belmont
Vue pris a Gavarnie (1830)
Óleo sobre lienzo. 30 x 49 cm.
Angers, Musée des Beaux-Arts



Fig. 85. Rosa Bonheur
Le berger des Pyrénées (1864)
Óleo sobre lienzo. 68 x 100 cm
Musée Condé, Chantilly

2.17. THÉNOT, Jean-Pierre (París, 1803-1857)

Alumno del arquitecto Thomas Thibault (1757-1826), compaginó las actividades de artista plástico (pintor de paisajes y litógrafo) con las de teórico de la pedagogía, campo éste último en el que publicó numerosos cursos monográficos de perspectiva, litografía, dibujo y acuarela³⁵⁹. Durante los veranos solía hacer salidas al campo con sus alumnos, siendo retratado en estos menesteres por Paul Gavarni³⁶⁰. Entre 1827 y 1857, envía al Salón parisino vistas paisajísticas de diferentes rincones de Francia como Auvernia, la villa de Avray, Ermenonville, Fontainebleau, Royaumont o Suiza (lago de Lucerna o Rigi), abanico “pintoresco” en que integra a partir de un momento dado escenas inspiradas por los Pirineos, a los que viaja por primera vez en 1833, con breves incursiones al otro lado de la frontera. Allí, encuentra temas paisajísticos y tipos pintorescos, como contrabandistas y montañeses españoles, que recrea durante casi una década en su producción artística. La mayoría de sus obras se encuentran actualmente en paradero desconocido, pero podemos conocer la importancia que el tema fronterizo alcanzó en su obra gracias a los datos aportados por los catálogos de los salones en que estas obras fueron expuestas. De 1836 data su *Étude de chènes, site des Pyrénées espagnoles*. En el Salón de 1839 expone *Rixe entre des Béarnais et des Espagnols, un jour de fête, dans un village de frontière*³⁶¹. Obras que no han dejado más rastro que las breves referencias publicadas sobre ellas en los catálogos de los salones. Durante este periodo, sus creaciones buscan la imagen de una España desconocida, a la vez secreta y violenta, asociada al mundo inseguro e inquietante de sus fronteras³⁶².

³⁵⁹ Entre otros, *Cours complet de lithographie*, Paris, chez l'Auteur, 1836; *Les Règles du Lavis et de la Peinture à l'Aquarelle appliquées au paysage, dédiées à son élève Madame Mélanie Waldor*, Paris, chez l'Auteur, 1840; *Traité de perspective pratique; pour dessiner d'après nature*, Liège, Avanzo, 1845; *Dessin linéaire à la règle et au compas appliqué à l'industrie*, Paris, I.Pesron, 1845.

³⁶⁰ GASTON, Marguerite, *Images romantiques des Pyrénées: les Pyrénées dans la peinture et dans l'estampe à l'époque romantique*, Pau, Les Amis du Musée Pyrénéen, Marrimpouey Jeune, 1975, p. 304.

³⁶¹ Número de catálogo 1.962. En: Société des artistes français, *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, et lithographie des artistes vivans, exposés au Musée Royal le 1er Mars 1839*, Paris, Vinchon, 1839, p.210.

³⁶² GASTON, Marguerite, *Opus Cit.*, p. 140.

Especialmente en su composición *Rixe entre des Béarnais et des Espagnols, un jour de fête, dans un village de la frontière*, (Salón de 1839), Thénot testimonia la visión romántica de unos españoles de “sangre caliente”, cuyas reacciones siempre imprevisibles podían dar lugar a escenas de fuerte sabor. En el mismo Salón de 1839, expuso otra obra de inspiración española: *Loup enragé attaquant une famille de bûcherons au moment du déjeuner, site des Pyrénées espagnoles*. En 1841, *Moulin dans les Pyrénées espagnoles* “où l’horizon est rempli d’harmonie et de finesse”³⁶³ y, en 1842, *Repos des contrebandiers espagnoles*. El Musée Paul Dupuy de Toulouse conserva una interesante litografía: *Nuit dans les Pyrénées*³⁶⁴, ejemplo de las que realizara el artista reflejando, como el conjunto de su pintura, el gusto por lo anecdótico centrado en este caso en la aventurera existencia de los contrabandistas. Existe una litografía con título *Placentia (Pyrénées espagnoles)*, de 1854³⁶⁵ de la que no se han podido averiguar más datos ¿Podría tratarse de Plasencia del Monte, entre Ayerbe y Huesca?.

³⁶³ Citado en: *L’Artiste Journal de la littérature et des Beaux-arts*, 2ª serie, Tomos VII-VIII, (Reimpresión de la edición de Paris, 1839-1841), Slatkine Reprints, Genève, 1978, p. 320.

³⁶⁴ Museo Paul Dupuy, número de inventario: 67-368-252.

³⁶⁵ Litografía de Lemercier, Paris, Chez Berrieux (número 1.625) En: *Bibliographie de la France ou Journal Général de l’Imprimerie et de la Librairie*, N.1, Vol. 43 (57 de la colección), 7 de enero de 1854, Chez Pillet Ainé, Paris, p. 351.



Fig. 86. Jean-Pierre THÉNOT
Nuit dans les Pyrénées
Litografía
Toulouse, Musée Paul Dupuy, número inventario 67-368-252³⁶⁶.

³⁶⁶ Es preciso agradecer el envío de esta imagen a Mr. Dominique Mazel de la Bibliothèque Cabinet des Estampes en el Musée Paul Dupuy de Toulouse.

2.18. VIOLLET-LE DUC, Eugène-Emmanuel (París 1814, Lausana, Suiza 1879)

Un joven Eugène Villet-Le-Duc, futuro estudiante de arquitectura con apenas 19 años de edad, realiza un largo itinerario por el Midi francés durante 1833, acompañado de su amigo Emile Millet (1813-1882)³⁶⁷, futuro compositor, entonces uno de sus condiscípulos en la pensión Morin, en Fontenay-le-Comte. Ambos partieron el 4 de mayo de París y, entre el 13 de junio y el 25 de agosto, recorrieron la región pirenaica desde el País Vasco hasta el Valle de Arán. Visitan Gavarnie, ascienden a la Brecha de Rolando y al pico Viñamala (4 de agosto), pasan por Lourdes, Campan y el valle de Arreu, antes de recalar en el valle de Benasque en una fugaz incursión a la vertiente aragonesa de la cordillera. Este interés por lo pirenaico le venía al joven Eugène por tradición familiar, ya que su padre Emmanuel Viollet-Le-Duc, historiador de la literatura, había visitado Cauterets en 1809. Producto de este viaje es su obra literaria *Six mois de la vie d'un jeune homme* (1853), donde cuenta sus experiencias pirenaicas. Al igual lo hizo su tío Étienne-Jean Delécluze en 1820³⁶⁸. Con este último, precisamente, se había iniciado el adolescente Eugène en 1831 en el alpinismo, descubriendo las montañas de Auvernia. También, seguramente, en las técnicas pictóricas aplicadas al paisaje montaños: Delécluze, alumno de David, había realizado una serie de dibujos y aguadas en la que recuerda su estancia en Cauterets, y que fue muy bien recibida por la burguesía en los salones parisinos (hay que recordar que en 1820, la litografía no tenía la amplia difusión que tendría pocos años después y que las vistas de los Pirineos eran aún muy escasas entre las iconografías presentes). Estimulado por el éxito obtenido, se intrinca más allá de las instalaciones balnearias y sus alrededores y asciende al lago de Gaube en Gavarnie por la base del Vignemale³⁶⁹. Los dibujos allí

³⁶⁷ Emile Millet evocará en una de sus *Mélodies* el recuerdo de este viaje conjunto, la titulada *Pyrénées/ paroles de Émile Millet / à Monsieur E. Viollet-Leduc (Sic), Architecte*.

³⁶⁸ Catálogo de la exposición: *Gouffres, chaos, torrents et cimes. Les Pyrénées des Peintres*, Musée Paul Dupuy, Toulouse (del 18 de octubre 2007 al 21 enero 2008), Toulouse, Privat, 2007, p. 46.

³⁶⁹ GASTON, Marguerite, *Images romantiques des Pyrénées: les Pyrénées dans la peinture et dans l'estampe à l'époque romantique*, Pau, Les Amis du Musée Pyrénéen, Marrimpouey Jeune, 1975, p. 88.

realizados a la aguada, son como la crónica de una excursión. Seis de ellos fueron litografiados para ilustrar *l'itinéraire* de la Boulinière³⁷⁰. Experiencia que sin duda estimularía la actitud positiva de su sobrino, algunos años después, con respecto a la alta montaña y su representación.

La de Eugène Viollet-Le-Duc a los Pirineos en 1833, fue una visita que, desde el punto de vista literario -según explica Esther Ortas Durand. “produjo los lógicos frutos de ponderación paisajística en un viajero que confesaba encontrarse en su verdadero elemento entre picos y elevaciones”³⁷¹. Los diarios cumplimentados por Viollet durante su gira por las montañas meridionales³⁷² revelan las diferentes emociones sentidas por el artista ante una naturaleza que podía mostrar caras muy diversas. Fue un verdadero viaje iniciático en que el neófito pudo sentir con profundidad la magnitud de la naturaleza montana, su carácter inefable, y tomar conciencia de la enorme dificultad de su trasposición pictórica. El viaje lo llevaron a cabo los dos excursionistas parisinos a lomos de caballería y, en su mayor parte, a pie, sin seguir, siempre que fuera posible, los itinerarios habituales de los primeros turistas pirenaicos, ni los senderos más cómodos, lo cual exigió un notable esfuerzo; a cambio, obtuvieron una vivencia directa e intensa de los espléndidos parajes por los que transitaban; en su despedida de los Pirineos, embargado por un sentimiento de gratitud por todo lo experimentado, Viollet-Le-Duc, exclama: “*Adieu belles montagnes, là où j’ai tant pensé, travaillé, où ma vie a déployé toute sa force. Adieu*”³⁷³. En su paso fugaz por la vertiente española se dejó seducir por la honda soledad del puerto de Benasque, y le embargaron intensas emociones provocadas por las impresionantes eminencias de la

³⁷⁰ LA BOULINIÈRE, P., *Itinéraire descriptif et pittoresque des Hautes-Pyrénées Françaises*, Paris, Gide, 1825 (3 vol).

³⁷¹ ORTAS DURAND, Esther, *Viajeros ante el paisaje aragonés (1759-1850)*, Zaragoza, D.P.Z. Institución "Fernando el Católico" (publicación nº 1977), 1999, Pp. 186-187.

³⁷² VIOLLET-LE-DUC, Eugène, “Lettre a mon père. Gavarnie, 18-VII-1833”, en: *Eugène Viollet-Le-Duc. Voyages aux Pyrénées, 1833. Lettres à son père et journal de route*. Dessins, lavis et acuarellas de l’auteur, preface de Geneviève Viollet-Le-Duc, Lourdes, Les Amis du Musée Pyrénéen, 1972 (Introducción de LAMICQ, Pierre C.), p. 33.

³⁷³ Catálogo de la exposición: *Gouffres, chaos, torrents et cimes. Les Pyrénées des Peintres*, Musée Paul Dupuy, Toulouse (del 18 de octubre 2007 al 21 enero 2008), Toulouse, Privat, 2007, p. 50.

Maladeta. En un momento dado, entre otros datos de carácter meramente práctico, el joven Eugène apunta en su diario las sensaciones que estos paisajes suscitan en él:

*Les trois lacs, ils sont noirs, sur leurs bords est de la neige; sentier tournant au milieu d'une brèche de rochers; froid, le Port de Vénasque, la Maladetta, elle est découverte, joie immense, montagnes, glaciers, on la voit à merveille. Émile et moi la dessinons; nous sommes arrivés au port à 9 heures ½, nous déjeunons, à midi ¼ nous partons pour aller joindre le port de La Picade, sentier difficile pour le cheval; aspect imposant du port de Vénasque de ce sentier; le port de la Picade, neige. De là, la Maladetta prend un aspect imposant et lugubre; tons harmonieux, nous descendons le port. La vallée d'Aran, la France, nuages dans les vallées.*³⁷⁴

Viollet-Le-Duc, que había rechazado por considerarla estéril la enseñanza teórica de la Escuela de Bellas Artes, sustituyendo ésta por una enseñanza práctica a través de los viajes y las experiencias personales directas (viajará por Francia, el sector italiano de los Alpes, Sicilia, etc, etc) deseaba absorber todas estas vivencias, que sin duda, tendrán una honda repercusión en su orientación futura como gran arquitecto y como el más influyente y discutido restaurador de monumentos del siglo XIX, entre las muchas erudiciones que le caracterizaron. Sus vivas experiencias pirenaicas reflejadas en sus cartas, algunas de las cuáles fueron hechas públicas por Les Amis du Musée Pyrénéen en 1972³⁷⁵, y sus diarios, se completan con los bocetos que iba realizando in situ de aquellos puntos paisajísticos que llamaban su atención. De los Pirineos trajo a París una centena de dibujos, aguadas y acuarelas³⁷⁶ que reflejan aún mejor que lo escrito los sentimientos e impresiones de lo aprendido a lo largo de su “iniciático” camino pirenaico.

³⁷⁴ ORTAS DURAND Esther, *Opus Cit.*, Pp.186-187.

³⁷⁵ Eugène Viollet-Le-Duc. *Voyages aux Pyrénées, 1833. Lettres à son père et journal de route*. Dessins, lavis et acuarellas de l'auteur, preface de Geneviève Viollet-Le-Duc, Lourdes, Les Amis du Musée Pyrénéen, 1972 (Introducción de LAMICQ, Pierre C.)

³⁷⁶ Catálogo de la exposición: *Gouffres, chaos, torrents et cimes. Les Pyrénées des Peintres*, Musée Paul Dupuy, Toulouse (del 18 de octubre 2007 al 21 enero 2008), Toulouse, Privat, 2007, p.46.

Se conservan entre todos estos dibujos, algunos que constituyen un reflejo de su fugaz paso por las tierras pirenaicas españolas. Su autor iba anotando puntualmente en sus diarios la realización efectiva de los distintos paisajes dibujados, y entre ellos no faltan los de inspiración “española” producto de su efímero contacto fronterizo con lo hispano³⁷⁷. Muy joven todavía, inseguro de su pericia, se muestra apesadumbrado por no poder trasladar esa imponente naturaleza que tiene ante sus ojos “sur un pauvre morceau de papier et de pâles crayons”³⁷⁸. A menudo restituye, a la acuarela o a la aguada, los múltiples matices de las líneas del horizonte apreciadas desde las altas cumbres ganadas con tesón y esfuerzo, que se funden entre sí y contra el cielo de manera casi abstracta, dentro de un sentimiento de espiritual “infinitud”. Para ello utiliza preferentemente una técnica monocromática, resuelta mediante sensibles gradaciones y transparencias sobre el papel de base del mismo color y toques de gouache blanco que realzan las altas luces, recreando las sugerentes impresiones atmosféricas propias de la alta montaña. En la captación de los motivos que cautivan su interés, a Viollet-Le-Duc le guía el ferviente deseo de no querer más que “copier la nature”³⁷⁹ y, en todo momento, tiende a escapar de todo pintoresquismo más o menos a la moda, a situarse al margen de cualquier convencionalismo esteticista, a ser él mismo frente al paisaje. De forma recurrente, los elementos naturales surgen en su mayor esencialidad, con toda su impactante fisicidad, sin una presencia humana que los anime, salvo cuando desean establecer un contrapunto expresivo con respecto a las gigantescas escalas propias de sus elementos geológicos constitutivos, o poner de relevancia aún más la sublime soledad en que se hallan inmersos. Como en su momento le ocurrirá a Delacroix, el objeto de la representación le sobrepasa, tanto por

³⁷⁷ No se han conservado todos ellos, pero sí algunos de los recogidos en la *Liste dressé par Eugène Villet-Le-Duc des dessins, lavins et aquarelles exécutés au cours de son voyage aux Pyrénées en 1833*, en las láminas XXII, XXXIX, XL y XLI. Según: ORTAS DURAND Esther, *Opus Cit.*, p. 308.

³⁷⁸ Catálogo de la exposición: *Gouffres, chaos, torrents et cimes...*, Pp. 46-50.

³⁷⁹ Carta a su padre fechada el 11 de junio de 1833. En: *Eugène Viollet-Le-Duc. Voyages aux Pyrénées, 1833. Lettres à son père et journal de route*. Dessins, lavins et aquarelles de l’auteur, preface de Geneviève Viollet-Le-Duc, Lourdes, Les Amis du Musée Pyrénéen, 1972 (Introducción de LAMICQ, Pierre C.), Nota 1, p. 3.

su pujanza y enormidad, como por su poderosa carga de sugestividad emocional:

*Oh, que tout cela est grand, imposant, que tout cela frappe vivement quand on se trouve seul au milieu de ces solitudes, et que l'on cherche sur un pauvre morceau de papier et de pâles crayons, à rendre ces déserts, ces lignes si belles, ces coloses de granit qui vous écrasent par leur masse, ces sapins si sombres le soir, se détachent sur des montagnes encoré dorées par le soleil.*³⁸⁰

La composición con título *Le Port de Benasque vu de l'Espagne*, realizada el 25 de agosto de 1833³⁸¹, se presenta como un estudio de precisión geológica; si comparamos ésta con otras representaciones prototípicas de este mismo o semejantes motivos –por ejemplo la atribuida a Comte de Vaudreuil, con título *Port de Vénasque*³⁸²- vemos como se aleja del modelo tipo de entalladura en forma de V abierta a la luz, con un primer plano sombrío muy densificado para subrayar el sentido de profundidad, cuyo vértice remarca el camino por donde transitan arrieros, contrabandistas o pastores. En la imagen de Viollet-Le-Duc, la entalladura del puerto se sugiere de muy diferente manera en las desoladas conformaciones de un magma rocoso de torturados estratos, bajo las sutiles transparencias del cielo pirenaico en un mediodía calmo del centro del verano. No hay que olvidar que, entre sus múltiples especializaciones, Viollet-Le-Duc fue también un experto geólogo profundamente interesado por el estudio de la alta montaña³⁸³.

³⁸⁰ Carta a su padre fechada en Cauterets, el 13 de julio de 1833. En: *Eugène Viollet-Le-Duc. Voyages aux Pyrénées, 1833. Lettres à son père et journal de route*. Dessins, lavis et aquarelles de l'auteur, prefacio de Geneviève Viollet-Le-Duc, Lourdes, Les Amis du Musée Pyrénéen, 1972 (Introducción de LAMICQ, Pierre C.). Recogida en su introducción por: SAULE SORBÉ, Hélène, *Pyrénées, voyage par les images*, Serres-Castet, Faucompret, 1993, p.13.

³⁸¹ Aguada, tinta y grafito. 24,70 x 16,00 cm. París, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine. Número de inventario: 41.107.

³⁸² CONTE DE VAUDREUIL (Atribuido). Port de Vénasque, principios del siglo XIX. Acuarela 28,9 x 20,2 cm. Reproducida en SAULE SORBÉ, Hélène, *Opus Cit.*, p. 21.

³⁸³ Sobre la relación del arquitecto y la montaña véase: *Viollet-Le-Duc et la montagne*, Glénat, Grenoble, 1993 (Textos de FREY, P.A. y GRENIER, Lise).

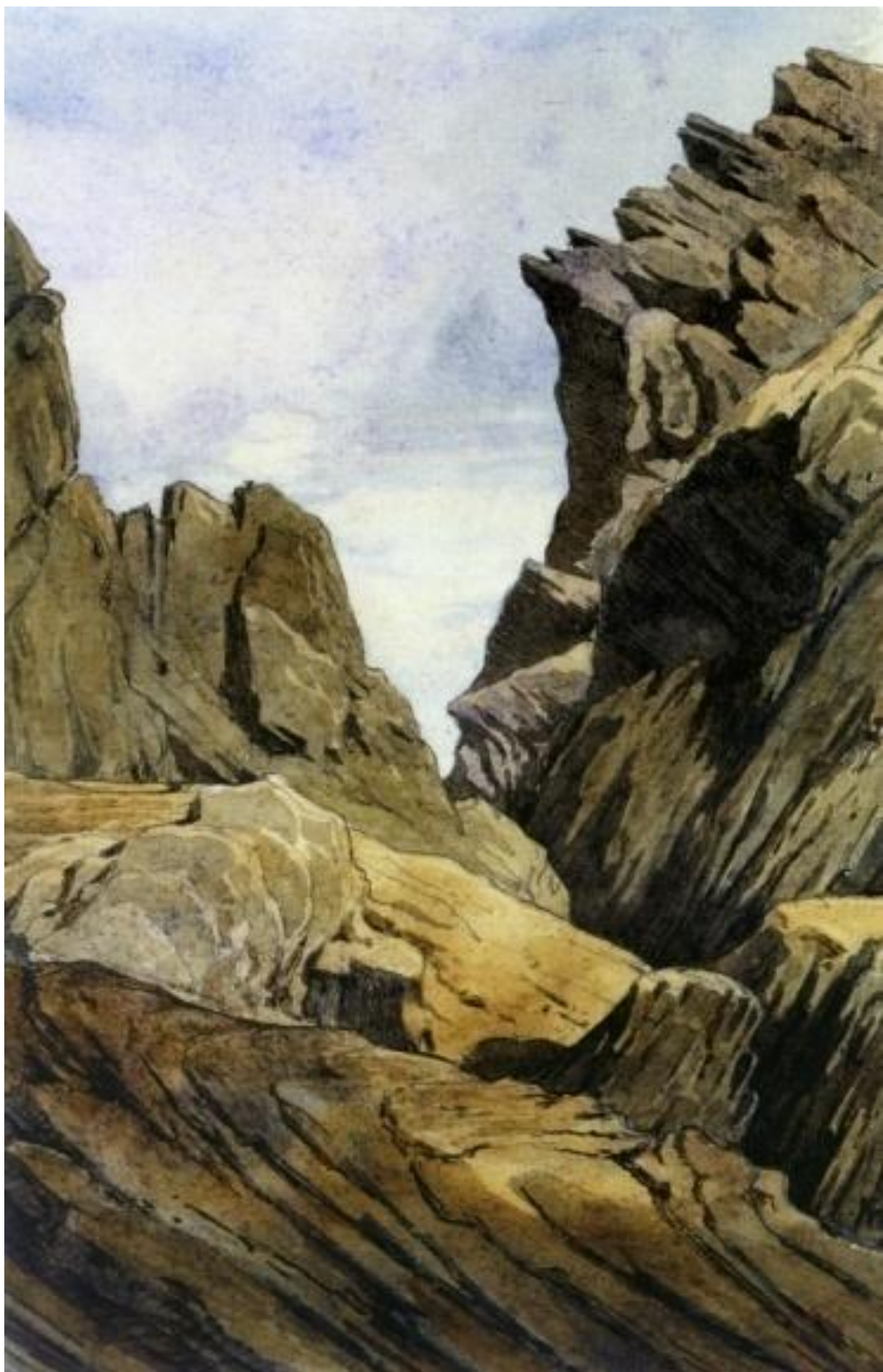


Fig. 87. Eugène Viollet-Le-Duc
Le Port de Benasque vu de l'Espagne, (realizada el 25 de agosto de 1833)
Aguada, tinta y grafito. 24,70 x,16,00 cm.
París, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine.

La montaña no era para él un divertimento, un ejercicio, una pasión, la ocasión de poder andar y respirar libremente...Ni siquiera se trata de un mero motivo de representación pictórica...La montaña se conformaba para él como un crisol de conocimiento, donde iban a concretarse todas sus intuiciones, todos sus esfuerzos³⁸⁴. Durante su futura estancia en los Alpes ideará y razonará el mapa del macizo alpino de la misma manera en que conformaría sus diccionarios razonados de arquitectura y mobiliario. Y, de la misma manera en que sus alzados arquitectónicos permiten revivir la historia de un monumento, sus imágenes montañas hablan gloriosamente de la epopeya de la gestación del globo terrestre.³⁸⁵

Los dibujos de montaña de Viollet-Le-Duc conforman uno de los más importantes conjuntos iconográficos sobre el tema de la montaña de todo el siglo XIX, tanto por su estética como por la exactitud topográfica y significación científica que conllevan³⁸⁶. En cierto modo, su futuro sentido de arquitecto se demuestra también en esta composición inspirada en el puerto de Benasque visto desde España que busca un análisis de lo estructural, de la organización volumétrica del aparente caos rocoso, y del orden natural que esconde la conformación de los altos roquedos apreciados con una óptica organoléptica. En su *Le Marboré, vu du Chaos*³⁸⁷, los caóticos bloques rocosos adoptan cierto -casi imposible-, orden natural que, sin embargo, Viollet-Le-Duc es capaz de advertir, concretar y representar con pasmosa naturalidad.

³⁸⁴ FOUCART, Bruno, "La montagne dans la peinture française du XIX siècle". En el Catálogo de la exposición: *Le sentiment de la montagne*...p. 33.

³⁸⁵ En 1868 emprendió una exploración sistemática del macizo del Mont-Blanc, fruto del cual surgirá una publicación y un mapa del macizo alpino a escala 1:40.000, que resumen los amplios conocimientos sobre geomorfología de alta montaña adquiridos empíricamente en los Alpes, extrapolándolos a veces con los datos observados muchos años antes en los Pirineos. VIOLLET-LE-DUC, Eugène, *Le Massif du Mont Blanc, étude sur sa constitution géodésique sur ses transformations et sur l'état ancien et moderne de ses glaciers*, Paris, Baudry, 1876.

³⁸⁶ Catálogo de la exposición *Le sentiment de la montagne*...p. 220.

³⁸⁷ *Le Marboré, vu du Chaos*. Lápiz, acuarela y gouache sobre papel. 21,8 x 28,1 cm. Fondos Viollet-Le-Duc. Reproducida en el catálogo de la exposición *Le sentiment de la montagne*...p. 221.



Fig. 88. Eugène Viollet-Le-Duc
Le Marboré, vu du Chaos
 Lápiz, acuarela y gouache sobre papel. 21,8 x 28,1 cm.
 París, Fondos Viollet-Le-Duc.

En esta sugerente imagen, las gradaciones lumínicas restituyen un espacio pictórico vibrante, aún a pesar de la obvia aridez y desolada apariencia que caracterizan el soporte paisajístico que le sirve de apoyo. La frontera española, que demarca al fondo la inconfundible silueta de la Brecha de Rolando, surge envuelta en una sedosa luz, como un espejismo que abriera una puerta a esa España de la luz y el colorido deslumbrantes, con que el espíritu romántico la concebía.

En otra de sus composiciones fronterizas, *Glacier de la Brèche de Roland*, realizada el 19 de julio de 1833³⁸⁸, Viollet-Le-Duc plantea el paisaje con elementos mínimos y un admirable sentido de la abstracción, muy alejados de los valores estandarizados en su época. La gran masa blanca del glaciar domina el centro compositivo entre dos manchas de texturas rocosas que denotan una impactante y fría sensación de desolación

³⁸⁸ Aguada ocre y gris y goauche sobre papel azul, 14,5 x 23 cm. Colección particular, París.

mineral. Éstas parecen conducir la mirada a un horizonte abierto, a lo que habría de ser un mágico panorama tan sólo construido por el espacio puro y la luz. A un espacio simbólicamente abierto a la esperanza. Unos pequeños personajes que transitan por la nieve proporcionan a la imagen la escala real del sitio, la verdadera magnitud de su grandeza. En estas sencillas imágenes, Viollet-Le-Duc, se adelanta a su tiempo. Con un sentido ciertamente “fotográfico” registra la luz en un momento preciso de la jornada. La arbitrariedad de los límites, la captura metonímica de lo real, propias de la estética fotográfica, están aquí claramente presentes, como bien advierte Hélène Saule-Sorbé: en el caso de Viollet-Le-Duc –señala ésta- el paisaje se orienta hacia una poética y una estética inéditas, que el común de los mortales no estaba todavía preparado para apreciar; así, cuando una tarde en Cauterets abre su portafolio a algunos clientes del balneario, estos nos pueden reprimir sus bostezos.³⁸⁹

³⁸⁹ SAULE SORBÉ, Hélène, *Les Pyrénées, marches et démarches de peintres*. En: VV.AA. (Bajo la dirección de Vincent Berdoulay), *Les Pyrénées, lieux d'interaction des savoirs* (XIXe –début du XXe s.), Paris, Éditions du CTHS, 1995. Pp. 102-103.



Fig. 89. Eugène Viollet-Le-Duc
Glacier de la Brèche de Roland (realizada el 19 de julio de 1833)
Aguada ocre y gris y goauche sobre papel azul. 14,5 x 23 cm.
Colección privada, París.

Una selección de sus dibujos y acuarelas compendiadas bajo la denominación de *Vues des Pyrénées* fue presentada por el incipiente artista en el Salón parisino de 1834, donde obtuvo una tercera medalla. Posteriormente obtendría una segunda medalla en 1838 y otra primera en la Exposición Universal de 1855. También colaboró en la edición de los *Voyages pittoresques* en el volumen dedicado a *Les Pyrénées* (1837), enviando posteriormente, entre 1838 y 1848, un total de 59 dibujos para los diferentes volúmenes de la serie. Pero, aunque Viollet-Le-Duc es un experto dibujante, en la práctica y a nivel teórico³⁹⁰, derivará con el tiempo a aplicar sus conocimientos dentro de un ámbito profesional mucho más amplio, en las heterogéneas disciplinas que trató como arquitecto, diseñador, restaurador, arqueólogo, etc, etc. Su costumbre de recopilar notas y dibujos, no sólo se centró en los edificios en que estaba trabajando, sino también en aquellos que estaban destinados a ser demolidos y en otros temas tan variados como vestimentas históricas, mobiliario y enseres, armamento, y un largo etcétera

Sobre la extraordinaria técnica del dibujo de Viollet-Le-Duc aplicado, en principio, a un conocimiento directo y profundo de los relieves pirenaicos y posteriormente a las muy diferentes disciplinas alrededor de lo arquitectónico, por las que será con el tiempo mucho más reconocido, señalaba el crítico Charles Blanc:

L'art de dessiner était chez Viollet-le-Duc une faculté à l'état de prodige. D'autres, en dessinant, font voir leur dessin: lui, il montre la chose même. Si c'est une serrure, on en fait tourner la clef; si c'est un costume, on s'en habille (...) Son crayon creuse dans le papier des profondeurs inattendues; il y construit de longues nefs où le spectateur pénètre, où il promène ses pas. Sur une page du format ordinaire de l'in-octavo, ses vues cavalières font plonger nos regards dans les cours intérieures d'un monastère entouré de retranchements et clos de murs. Il semble que le prieur nous ait donné la permission de visiter les bâtiments de la communauté, et qu'il ait bien voulu nous accompagner lui-même(...)

³⁹⁰ VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel, *Histoire d'un dessinateur, comment on apprend à dessiner*, Paris, J. Hetzel, 1879.

*Et chacune des substances dessinées par Viollet-le-Duc est indiquée, ou plutôt spécifiée au bout du crayon, avec une facilité, une sûreté incomparables, et toujours à peu de frais. La pierre de taille, le moellon, la brique, le mortier, le chêne, le sapin, le fer(...) toutes ces matières, toutes ces choses sont caractérisées par les jeux de la taille, par des badinages de traits et de points, si bien que le graveur n'a qu'à suivre, et qu'en évidant sa planche de poirier, il n'a qu'à traduire mot à mot les travaux incisifs, expressifs du dessinateur, j'allais dire les paroles de son crayon.*³⁹¹

Puede decirse que Viollet-Le-Duc mira la montaña con pasión, pero sin romanticismo. Si en sus dibujos pirenaicos aún quedaba algún residuo literario o espiritualista, con el tiempo su práctica va transformándose en algo mucho más aséptico y científico. De la misma forma en que, en decenios posteriores, restaurará los pináculos de las catedrales góticas, reconstituirá también el paisaje del valle de Chamonix tal como se imaginaba y tal como probablemente estaba conformado en la última glaciación de Würn. Con el tiempo (1868), Viollet-Le-Duc, se instalará en Lausana (Suiza) para restaurar su catedral. Esta privilegiada base le otorga la oportunidad de retomar su viejo interés por el mundo de la montaña y se dedica a recorrer sistemáticamente la parte francesa del macizo del Mont Blanc. A diferencia de los tiempos en que visitó los Pirineos, en los Alpes puede ayudarse de la pujante técnica fotográfica y establece sus panoramas con ayuda de diferentes tomas, al menos tres para cada cumbre, como viene utilizándola ya, antes de esa fecha, en sus reconstrucciones de castillos y catedrales. La fotografía le ayuda a comprender las formas de la montaña. Para ello le apoyaban los hermanos Bisson que habían fundado en 1840 una empresa de daguerrotipos, más tarde de fotografía. Entre 1855 y 1868, por encargo de Daniel Dollfus-Ausset, Auguste-Rosalie Bisson toma fotografías del Macizo del Mont-Blanc sobre placas de vidrio sensibles al colodión, que permite su tirada en papel. Otros medios técnicos, como las tomas topográficas de cámara clara, le ayudan también en su misión. Los Pirineos habían quedado atrás, todo ese mundo de intuiciones y de emociones que habían dejado en el alma del joven una huella imborrable, esencial en su formación.

³⁹¹ BLANC, Charles, "Viollet-Le-Duc", *Le Temps*, París, 2 de noviembre de 1879.

3. EL DESCUBRIMIENTO REALISTA DE LA FRONTERA

3.1. **ALOPHE, Marie-Alexandre (Alias MENUT ALOPHE)** (París, 1812-Mehun-sur-Yèvre, 1883)

Pintor, grabador y fotógrafo, debutó como litógrafo en 1830 con el nombre de Menut, adoptando durante un tiempo la firma Menut-Alophe y, finalmente, la de Alophe, alias bajo el que ha sido principalmente conocido. Según Marguerite Gaston³⁹², este artista deseó durante toda su vida fijar aquello que veía con sentido realista. Sucesivamente, la litografía y, más tarde, la fotografía le apasionarán hasta el punto de experimentar una interesante técnica mixta entre ambas y, al fin de su vida, fundará un importante establecimiento de fotografía. Joven alumno de Paul Delaroche (1797-1856) y Camille Roqueplan (1803-1855), visita Pau hacia 1840, tal vez para encontrarse con este último artista que se había desplazado a la región en estas mismas fechas por razones de salud. De un viaje precedente a los Pirineos, exactamente a la zona de Bagnères-de-Bigorre, datan probablemente algunas de sus obras dentro de esta temática, como *Isard des Pyrénées* (1833) y *Femme des Hautes-Pyrénées arrivée à 90 ans sans infirmité* (1833)³⁹³. Como litógrafo fue apreciado en época romántica por el aspecto limpio y el sentido regular y poco arriesgado de sus dibujos, y publicó numerosos trabajos en diversas revistas del momento (*Paris Amusant*, *Noveautés Parisiennes*, *Cabinet de Lecture*, *La Revue des Peintres*, etc). Fue, asimismo, un importante colaborador de la revista *L'Artiste*: En cada uno de sus volúmenes pueden encontrarse litografías suyas. En la serie correspondiente al año 1834 es donde publicó una con el título *Montagnard des Pyrénées d'Espagne*³⁹⁴, que demuestra un interés temprano por el desarrollo de este tipo de temáticas pintorescas que casi una década más tarde aún le seguirán atrayendo: en el Salon de 1842

³⁹² GASTON, Marguerite, *Images romantiques des Pyrénées: les Pyrénées dans la peinture et dans l'estampe à l'époque romantique*, Les Amis du Musée Pyrénéen, Pau, Imprimerie Marrimpouey jeune, 1975, p. 205.

³⁹³ Imagen digital:

http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/collect/general/index/assoc//ark:/74899/B315556101_A_ALOPHE_1_004.dir/B315556101_A_ALOPHE_1_004.jpg.

³⁹⁴ Se conserva un ejemplar en la Bibliothèque municipale de Toulouse. Puede accederse a través de:
http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_ALOPHE_1_003.

expone *Retour de la Moisson, souvenir des Pyrénées*³⁹⁵, un pretexto para representar los coloristas atavíos de los campesinos pirenaicos³⁹⁶. En su colaboración dentro del importante compendio de trajes *Galerie Royale des Costumes*³⁹⁷ las páginas 20 a 27 están dedicadas a los Pirineos. Su trazo es hábil, pero sus campesinos no tienen el expresivo vigor de los de un Paul Gavarni, al parecer de Marguerite Gaston³⁹⁸. La crítica y el público le consideraron un pintor con poca personalidad, destacando finalmente en el género del retrato, género que le permitió conseguir una medalla de segunda clase en el Salon de 1847 (*Portrait d'une dame*)³⁹⁹

³⁹⁵ Imagen digital:

http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/collect/general/index/assoc//ark:/74899/B315556101_A_ALOPHE_1_003.dir/B315556101_A_ALOPHE_1_003.jpg.

³⁹⁶ Una imagen litografiada de esta obra puede verse en: *L'Artiste. Journal de la Littérature et des Beaux-Arts*, Tome I, Pp.48-49, Paris, 1842 (Reimpresión, Slatkine reprints, Genève, 1972).

³⁹⁷ VV.AA. *Galerie Royale de costumes peints d'après nature par diverses artistes*, Paris, Chez Aubert et Cie, 1842-1848, Pp. 20-27.

³⁹⁸ GASTON, *Idem*.

³⁹⁹ VV.AA., *La grande encyclopédie: inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, Société anonyme de "La Grande encyclopédie", Paris, H.Lamirault et Cie Éditeurs, 1885-1902. Voz: O.M. ALOPHE (Marie-Alexandre), Tomo 2, p. 434.



NOT DRESS AND DO NOT USE THE HIGHER PART OF THE KILT.

Fig. 90. Menut Alophe
Montagnard des Pyrénées d'Espagne
1834
Litografía de Frey. 22 x 29 cm
L'Artiste, 1º serie, tomo VII, Pp. 48-49⁴⁰⁰
Bibliothèque municipale de Toulouse⁴⁰¹

⁴⁰⁰ *L'Artiste. Journal de la Littérature et des Beaux-Arts*. 1ª série, Tome VII, Pp.48-49, Paris, 1834 (Reimpresión, Slatkine reprints, Genève, 1972).

⁴⁰¹ Imagen digital en:
http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_ALOPHE_1_001.

3.2. HÉDOUIN, Pierre-Edmond-Alexandre (Boulogne-sur-Mer, 1820-Paris, 1889)

Hijo de un funcionario del gobierno francés, en 1838 ingresa en la école des Beaux-Arts de París, donde se forma en pintura con Paul Delaroche (1797-1859) y en la práctica del grabado y la litografía bajo el magisterio de Célestin Nanteuil (1813-1873) con el que mantendrá en el futuro una estrecha amistad. El artista compatibiliza desde el principio de su carrera ambas facetas: como pintor, su presencia en los salones es asidua, obteniendo una medalla de segunda clase en 1848, otra coincidiendo con la Exposición Universal en 1855 y una medalla de honor en 1888⁴⁰², aunque, como advierte uno de sus biógrafos -Armand Baschet- es en el ámbito de lo gráfico donde ha alcanzado un mayor reconocimiento:

*La gravure á l'eau fort lui doit de charmantes pages, et la peinture d'excellentes toiles. Des sujets de fantaisie et d'observation, et des souvenirs des deux seuls voyages qu'il fit aux Pyrénées et Afrique ont passé par sa palette, les œuvres des peintres les plus célèbres et les plus divers ont passé par son burin.*⁴⁰³

En su compendio de referencia, Henri Béraldi lo destaca como « un fin illustrateur, l'un des meilleurs de son temps »⁴⁰⁴; Hédouin colaboró asiduamente en la emblemática revista parisina *L'Artiste* y, al igual que muchos de sus camaradas de generación, en un momento en que las nuevas técnicas gráficas se imponen en un mundo editorial en franco auge, realizó numerosas ilustraciones para ediciones de bibliofilia y reproducciones litográficas de cuadros de pintores célebres y de algunos

⁴⁰² BÉNÉZIT, Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays...*, Nouvelle éd... refondue, revue et corrigée, Paris, Gründ, 1999, Tomo VI, Pp. 842 y 843.

⁴⁰³ BASCHET, Amand, "M. Edmond Hédouin", *L'Artiste*, 5ª serie, tomo XII, Paris, 15 de abril 1854, p. 86.

⁴⁰⁴ BERALDI, Henri, *Les graveurs du XIX siècle: guide de l'amateur d'estampes modernes*, Paris, Librairie L. Conquet, Tomo VIII, 1889, p. 68.

colegas realistas vinculados a él, así como versiones gráficas de sus propias obras pictóricas⁴⁰⁵.

Su acercamiento al particular mundo de las fronteras hispanas se produce a principios de los años cuarenta, fecha en que estéticamente asume los presupuestos realistas seguidos por los artistas aglutinados dentro de lo que Gautier calificó como « le camps des Bretons »⁴⁰⁶. Artistas que viajan, cada vez más lejos de París, que se desplazan, en principio, a diferentes regiones francesas o europeas relativamente próximas a Francia y ricas en aspectos pintorescos en busca de nuevos temas que ampliaran las posibilidades del recurrente mundo tradicional bretón, antes de dar el gran salto a otros países más lejanos envueltos en aromas de inequívoco exotismo, siguiendo la estela de pioneros como Eugène Delacroix. Señala, al respecto, Léonce Bénédite:

*Les artistes voyagent davantage, la littérature et les études traditionnalistes, nous l'avons vu, excitent leur curiosité vers les milieux provinciaux. Il y a, à ce moment, une école bretonne où dominant les frères Leleux, Pengilly l'Haridon, Antigna, Luminais, Guillemain. « La Bretagne a été tellement parcourue et exploitée par les artistes, écrivait déjà un critique en 1852, qu'elle n'est redevenue supportable qu'à force de naïveté » (CH. Tillot, Feuilleton du Siècle, 11 mai 1851).*⁴⁰⁷

⁴⁰⁵ Por su interés para esta tesis, es preciso recordar en particular su versión litografiada de la composición *Contrebandiers Espagnols*, original de Adolphe Leleux, que fue difundida en 1846 a través de –al menos– dos publicaciones periódicas francesas: el semanario *L'Illustration* (*L'Illustration Journal Universel*, tomo 7, París, 11 de abril de 1846, p. 88. Litografía 14 x 10 cm) y *L'Artiste* (DE LERNE, Emmanuel, “*Le Salon. Les tableaux de genre*”, *L'Artiste*, IV serie, Tomo VI, 8e livraison, París, 26 de abril de 1846, entre las páginas 84 y 85). Basada en la obra del hermano del anterior, Armand Leleux, Hédouin graba *Le Contrebandier* (Edmond Hédouin d'après Arm. Leleux), *L'Artiste*. 1846. 4ª serie, tomo VII, julio, agosto, septiembre, octubre de 1846, p.176, 11eme livraison, 13 de septiembre de 1846.

⁴⁰⁶ Señala Gautier textualmente: “M. Luminais a fait ses premières armes dans le camps des Bretons, sous les ordres du général Adolphe Leleux, en compagnie d'Armand Leleux, d'Hédouin, de Guillemain, de Fortin, et autres gens qui faisaient en peinture pour la terre d'Armorique le même travail que Brizeux en poésie.” GAUTIER, Théophile, “Salon de 1848” (10e article), *Fuilleton de la Presse*, París, 3 de mayo de 1848, p. 56.

⁴⁰⁷ BÉNÉDITE, Léonce, *Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris. Rapports du Jury International*, Introduction générale, Tomo 1º, 2ª Parte, Beaux-Arts, París, Imprimerie Nationale, 1904, Pp. 336-337.

En esta interesante fase del arte francés de mediados de los años cuarenta, en que se produce una transición imparable hacia el realismo desde los presupuestos románticos⁴⁰⁸, las fronteras pirenaicas⁴⁰⁹ se conforman como un ámbito muy atractivo, con un peso específico importante dentro de los posibles reservorios pintorescos a disposición de estos pintores animados por la nostalgia de reflejar una cultura ancestral que desaparecía irremediabilmente. Es esta una zona donde los artistas podían acceder todavía con frescura y relativa facilidad a la observación de « Ces scènes intimes de la vie en plein air, ces épisodes familiers de la dure existence des paysans (qui) forment un poème infini », al decir del crítico Paul Matz⁴¹⁰. Nuevamente, nos aclara sobre este fenómeno el crítico Léonce Bénédict⁴¹¹:

Il y a une école pyrénéenne et nous rencontrons près des mêmes noms des frères Leleux, de Guillemain, et près de Roqueplan, Hédouin, Haffner, Dehodencq, qui passent du Béarn en Aragon, de Catalogne en Andalousie; il ya une école alsacienne avec Marchai, Brion, Elmnerich et encore Haffner; il y a une école provençale avec Loubon, successeur de Constantin, que suivront plus tard Guigou, Moutte et Meissonier, sans parler des Normands, des Bourguignons, des Dauphinois, etc. Il y a l'Algérie, pour les orientalistes, et le Maroc où tout le monde fait plus ou moins son stage, — Hédouin, Ad. Leleux ou Dehodencq —, et l'Italie, qui garde toujours son prestige exotique et dont le charme vient d'être réveillé avec un accent tout nouveau de mélodie colorée, chaude, langoureuse et mélancolique, par Hébert.

En 1842, Hédouin realiza su primer viaje a los Pirineos junto a su inseparable colega Adolphe Leleux, verdadero jefe de la escuela del nuevo realismo « rústico ». Estancia que le condujo al valle d'Ossau y a las

⁴⁰⁸ Véase, especialmente: ROSENTHAL, Léon, *Du romantisme au réalisme: essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Paris, H. Laurens, 1914.

⁴⁰⁹ Paul Mantz escribe al respecto: « Il est encore en France des contrées privilégiées où la civilisation, vêtue de noir de pied en cap, n'a pas encore pénétré. La Bretagne nous reste et la frontière d'Espagne, pays vierges malgré les touristes indiscrets, dernier refuge du haillon splendide et du vêtement coloré. » MANTZ, Paul, *Salon de 1847*, Paris, Ferdinand Sartorius Éditeur, 1847, p. 22.

⁴¹⁰ MANTZ, Paul, *Opus Cit.*, Pp. 21-22.

⁴¹¹ BÉNÉDITE, Léonce, *Opus Cit.*, Pp. 337-338.

fronteras de España, de la que trae a París numerosos estudios del natural que reutiliza abundantemente a partir de 1843, como demuestra la obra expuesta por el artista en los salones durante el resto de la década de los cuarenta que lo afianza como uno de los representantes más señalados de la renovada pintura de género en progresivo auge: *Ossaloises à la porte d'un moulin (Pyrénées-Atlantiques)*, Salón de 1843; *Bûcherons ossalois (Pyrénées-Atlantiques)*, Salón de 1844; *Chants ossalois (Pyrénées-Atlantiques)*, Salón de 1845 ; *Une halte (Pyrénées-Atlantiques)*, Salón de 1846; *Souvenir d'Espagne*, Salón de 1847; *Paysanne ossaloise (Pyrénées-Atlantiques)*, Salón de 1847; *Une vieille femme espagnole* (cuadro rechazado por el jurado del Salon de 1847); *Paysans espagnols (Pyrénées-Atlantiques)*, Salon de 1849; *Femmes à la fontaine (vallée d'Ossau, Pyrénées-Atlantiques)*, Salon de 1850; *Colporteurs espagnols*, Salon de 1861. Precisamente una de sus obras más tempranas -*Ossaloises à la porte d'un moulin (Pyrénées-Atlantiques)*, Salón de 1843- fue la que le reportaría el calificativo de “le Paul Potter des cochons” que le impuso el crítico Arsène Houssaye⁴¹². La franqueza con la que trata a sus personajes pirenaicos, es puesta en cuestión, curiosamente por este mismo crítico, con motivo de la presentación en el salón de 1844 de una de sus obras inspiradas por el duro mundo del trabajo en la cordillera meridional, que no da cabida a cierto tipo de escenas galantes típicas del romanticismo:

Rappellerai-je aussi le proverbe à M. Hédouin, qui comprend la nature dans ce qu'elle a de plus franc. M. Edmond Hédouin, qui a voyagé avec M Adolphe Leleux, a rapporté du Béarn, entre autres souvenirs, un intérieur de forêt. Il y a là des bûcherons et des bûcheronnes qui font ensemble des fagots. Tout cela s'agite et respire à merveille: les arbres, les hommes, les femmes et les herbes. La lumière se joue bien dans les feuilles; il s'ouvre une échappée par où l'on aimerait à s'en aller ; car dans cet intérieur de forêt il manque quelque chose dont l'absence nous refroidit, c'est le charme: aucune de ces femmes n'est assez belle pour nous parler d'amour, cependant elles sont jeunes toutes. Pourquoi avoir oublié de les faire

⁴¹² Éste describía su composición como una escena campestre realizada « dans toute sa rustique simplicité (que) a le sentiment vrai du paysage et de la créature humaine». HOUSSAYE, Arsène, “Le Salon de 1843. Deuxième partie”, *La Revue de Paris*, 4ª serie, Vol 16, Paris, 1843, p. 38.

*amoureuses ? le travail n'exclut pas l'amour, au contraire, surtout dans la forêt. M. Edmond Hédouin, en attendant qu'il fasse l'amour dans ses tableaux, est un peintre franc et sincère, d'une touche ferme d'un coloris vrai; je ne serai pas du tout étonné quand on viendra me dire que celui-là a fait une belle page. Mais qu'il se délie un peu des tons noirâtres »*⁴¹³

El viaje a la frontera supuso una experiencia sumamente influyente y beneficiosa para ambos artistas. En el caso concreto de Edmod Hédouin, éste se orientó preferentemente a la representación de motivos del valle de Ossau por encima de otras posibilidades, según advierte Armand Baschet:

*On peut dire qu'entre toutes les vallées ce fut la vallée d'Ossau qui séduisit le mieux sa fantasie...Les expositions qui suivirent a ce voyage se ressentirent beaucoup de cette source inspiratrice, et la vallée d'Ossau parut peu à peu dans toutes ses formes.*⁴¹⁴

Y, en el futuro, recurrirá a la representación de la zona pirenaica franco-vasca, olvidando con su elección las posibilidades ofrecidas por la vertiente española pirenaica, mucho mejor aprovechadas por su camarada Adolphe Leleux⁴¹⁵

Además de las obras de inspiración española -citadas con anterioridad- exhibidas por Hédouin en los salones parisinos de los cuarenta, conocemos por la bibliografía disponible una composición que el artista envía en 1847 al salon provincial de la Exposition de la Société des Amis des Arts de Lyon, con título *Muletiers navarraï*s (localización actual desconocida). Un breve comentario aporta sobre ella la crítica Mlle Jane Dubuisson en una revista lionesa:

⁴¹³ HOUSSAYE, Arsène « Le Salon de 1844. III » *L'Artiste. Beaux-Arts et Belles-Lettres*, 3ª serie, tomo V, 24 de marzo de 1844, 12^e livraison, Paris, Bureaux de l'Artiste, 1844, p.179.

⁴¹⁴ BASCHET, Amand, *Opus Cit.*

⁴¹⁵ *Le marché aux moutons, à Saint-Jean-de-Lutz (Pyrénées-Atlantiques)*, Salon de 1863 (musée de Valenciennes); *Sardinières de Fontarabie, débarquant à Hendaye (Pyrénées-Atlantiques)*, Salon de 1865; *Une rue à Fontarabie (Pyrénées-Atlantiques)*, Salon de 1870; *Femme de Saint-Jean-de-Lutz se rendant à un enterrement (Pyrénées-Atlantiques)*, Salon de 1872; *Le marché aux cochons, à Saint-Jean-de-Lutz*, Salon de 1875; *Paysanne ossaloise (Pyrénées-Atlantiques)*, Salon de 1876; *Une vieille femme espagnole*, Salon de 1878.

*Le desir d'imiter M. Leleux a un peu dépaycé les Muletiers navarraïs de M. Hédouin dans ces haillons affectant une certaine élégance une prétention vaniteuse à la draperie on pressent bien le voisinage de l'Espagne mais la froideur de la lumière la crudité de tons rappellent bien plus la Bretagne que la Navarre.*⁴¹⁶

La influyente y activa crítica de arte del momento se ocupa con prodigalidad de esta nueva escuela -a la que se afilia Hédouin desde sus mismos prolegómenos- que intenta renovar los temas y los tratamientos pictóricos vigentes hasta entonces. En los dos salones precedentes a 1847, Théophile Gautier había presentado a Armand Leleux y a Edmond Hédouin como alumnos destacados de Adolphe « partisan exclusif du réalisme » y completaba su comentario en *La Presse* del 16 de abril de 1845, proponiendo, no sin ironía, un escalafón en el que nuestro artista ocupaba un papel secundario: « M. Leleux a un frère, M. Armand Leleux et un élève, M. Hédouin, qui font des tableaux qu'au premier coup d'œil on pourrait croire de leur maître ». Champfleury señalaba también, sin tapujos, la para él también perniciosa semejanza que mantenían estos artistas, más allá de las razonables similitudes por razones de estilo « Seulement ces trois peintres ont un défaut: il est presque impossible de distinguer un Armand Leleux d'un Adolphe Leleux, et un Adolphe Leleux d'un Hédouin. On dirait trois tableaux jumeaux »⁴¹⁷. También Charles Baudelaire establece una jerarquía cargada de malicia, señalando: « Dans les différentes spécialités des sujets bas-bretons, catalans, suisses, normands, etc., MM. Armand et Adolphe Leleux sont dépassés par M. Guillemin, qui est inférieur à M. Hédouin, qui lui-même le cède à M. Haffner. »⁴¹⁸ Sin embargo, el poeta no parece estar de acuerdo con lo planteado por Gautier y resalta la personalidad que, a su parecer, Hédouin ostentaba como pintor: « M. Hédouin est certainement un peintre de mérite, qui possède une touche

⁴¹⁶ DUBUISSON, Jane "Exposition de la Société des Amis des Arts 1846-47", *Revue du Lyonnais*, Volumen XXV, XIIIe année, 145e livraison, enero de 1847, Paris, Common et Cie libraires, 1847, p. 73.

⁴¹⁷ TROUBAT, Jules (Introducción), *Œuvres posthumes de Champfleury: 1846-1851*, Paris, A. Lemerre, 1894, p. 63.

⁴¹⁸ BAUDELAIRE, Charles, *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy Frères, 1868, p.136.

ferme et qui entend la couleur; il parviendra sans doute à se constituer une originalité particulière »⁴¹⁹

Otros comentarios críticos a algunas de las obras producidas por Hédouin en este periodo —específicamente de la titulada *Souvenir d'Espagne*, Salón de 1847 (número 805), en localización actual desconocida- nos permiten aproximarnos todavía más a la forma en que sus contemporáneos valoraban este tipo de obras novedosas, en las que cabe incluirse la propuesta de Hédouin. Paul Mantz apuntaba algunos de sus « inconvenientes », pero sabía reconocer al mismo tiempo su firme carácter de « escuela » :

*Les jeunes Pâtres espagnols, de M. Adolphe Leleux, les Mendiants espagnols, de M. Armand Leleux, le Souvenir d'Espagne, de M. Edmond Hédouin, appartiennent à la même famille et méritent à peu près les mêmes reproches. Il y a dans ces trois compositions du naturel, de la vérité, mais le dessin est trop sacrifié à la couleur.*⁴²⁰

En este mismo texto, el crítico planteaba algunos reproches centrados en las obras presentadas por Hédouin :

*Cette couleur vigoureuse et vraie à la fois paraît la plus constante préoccupation de M. Hédouin, qui peint, lui aussi, des montagnards des Pyrénées. Il a pleinement réussi, sous ce rapport, dans son Souvenir d'Espagne; mais les trois figures qu'il y a groupées ne paraissent point d'une structure assez solide.*⁴²¹

En su correspondiente texto crítico, Clément de Ris elogia los progresos del artista y aporta algunas referencias sobre los detalles de esta obra desconocida que, por su breve descripción, cabría suponer se ajustaría a una representación del folklore de la región pirenaica española:

⁴¹⁹ BAUDELAIRE, Charles, Ídem.

⁴²⁰ MANTZ, Paul, *Opus.Cit*, p. 23.

⁴²¹ *Idem*.

*Il serait à désirer que M. Hédouin eût fait plus nettement sentir le mouvement de la femme assise, dans son Souvenir d Espagne (805) d'autant que le dessin de la gitana au tambour de basque et du gamin qui danse est des plus heureux. On peut trouver dans sa pâte une solidité qui arrive parfois à la sécheresse, on peut lui reprocher d'éclaircir ses sujets par une lumière trop terne et trop triste; mais, ces critiques faites, il faut savoir gré à M.Hédouin des efforts constants et des progrès évidens qu'il fait toutes les années et qui lui donnent déjà une place honorablement acquise et vaillamment défendue parmi les jeunes artistes. M. Hédouin a eu l'honneur de voir un de ses tableaux refusé par le jury. Nous connaissions déjà ce tableau, et il va sans dire que c'était incontestablement le meilleur de ses trois envois. Que M. Hédouin ne soit pas fier de ce refus, qu'il ne s'endorme pas dans son triomphe, et que, par son travail, il continue la carrière où l attendent de solides succès.*⁴²²

Como hemos tenido ocasión de ver, la primera fase de la carrera de Hédouin está estrechamente ligada, no sólo a las progresiones estéticas, sino también a las experiencias vitales de los hermanos Leleux: acompaña a Adolphe en un viaje que les condujo a ambos a la España de las fronteras pirenaicas en 1842, en tanto Armand se aventuraba en solitario en un largo viaje al corazón de la península Ibérica que—según el investigador José Álvarez Lopera⁴²³—, resultó trascendental en la difusión de la pintura española en la Francia del periodo, pues Armand es uno de los primeros - si no el primero- de los artistas franceses enviados a España con encargos oficiales de su gobierno para realizar copias al tamaño original de pinturas del Museo del Prado. Asimismo, en 1847, Hédouin acompañará nuevamente a Adolphe en su periplo por Argelia, de donde traerá abundantes asuntos para su producción futura que, a partir del salón de 1849, le integrará dentro de la llamada por el crítico De Langenevais

⁴²² CLÉMENT DE RIS, L, "Salon de 1847", *L'Artiste. Revue de Paris*, IV Serie, Tomo IX, París, 4 de abril de 1847, p. 77.

⁴²³ Párrafos extraídos de la voz "Influencia del Museo del Prado en el arte del siglo XIX" escrita por José Álvarez Lopera para la Enciclopedia del Museo del Prado. www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/influencia-del-museo-del-prado-en-el-arte-del-siglo-xix/

“secte des levantins”⁴²⁴, al igual que a algunos de sus compañeros de grupo.

Como advierte Gautier, esta nueva fase “orientalista” le permite al artista desprenderse en parte de la influencia de Adolphe Leleux y proseguir su camino con un lenguaje más personal:

*Le séjour de plusieurs mois qu'il a fait en Afrique, des études terminées et un immense portefeuille plein de croquis nous en répondent. M. Edmond Hédouin, qui vient sous notre plume après les frères Leleux, a fait avec Adolphe le voyage de Constantine; mais son individualité, qui se dessine chaque jour plus nettement, n'a point eu à souffrir de ce voisinage.*⁴²⁵

Aunque no hay constancia de que las cultivara con frecuencia, existen algunas obras tardías aparecidas en el mercado de las subastas que sugieren el interés de Hédouin por seguir recreando las temáticas ligadas al mundo rural de los Pirineos a lo largo del tiempo. Así, la titulada *Un pueblo español con pastores y ovejas*, datada en 1869⁴²⁶.

⁴²⁴ El crítico De Langenevais, señala textualmente: “Après M. Delacroix, M. Adolphe Leleux et M. Hédouin sont deux notabilités de la secte des Levantins. ». DE LAGENEVAIS, F., « Le Salon de 1849 », *Revue des Deux-Mondes*, Tomo 3, Año XIX (nuevo periodo), Paris, julio, agosto, septiembre de 1849, Pp. 575. Sobre Hédouin en particular, escribe: M. Hédouin, qui avait commencé par peindre à la truelle, comme M. Decamps, a adopté depuis une exécution douce et léchée. Ses Femmes mauresques sont vêtues d'étoffes chatoyantes fort agréables à l'oeil. Je prise moins l'aspect savonneux de cette grande muraille blanche et rose semée de taches grises. Ces taches sont de folles ombres projetées par une treille; mais on ne le voit pas tout d'abord, et il semble que ce soit une nuance inhérente à la pierre.”

⁴²⁵ GAUTIER, “Salon de 1848, 9ème article”, *Peinture, Feuilleton de La Presse*, Paris, 3 de mayo de 1848.

⁴²⁶ *A Spanish Village with Shepherds and Sheep*. Firmado y fechado: 'Ed. Hedoiun 1869'. Óleo sobre lienzo. 47 x 34.3cm. Subastado en Christie's United Kingdom. 1997 (Lote 260).

L'ARTISTE-REVUE DE PARIS

Salon de 1845



Chants ossalois
(Basses Pyrénées)

Fig. 91. Pierre-Edmond-Alexandre HÉDOUIN
Chants ossalois
Salon de 1845
L'Artiste. Julio, agosto, septiembre, octubre de 1845. 12 livraison, p.216

3.3. JOHANNOT, Tony (Offenbach-sur-le-Main, 1803-París, 1852)

Hijo de François Johannot (1760-1838) -un industrial francés pionero en el uso de las técnicas litográficas, establecido en Alemania tras su exilio bajo el reinado de Luis XVI-, comienza trabajando el grabado a buril con su hermano Alfred (1800-1837) en ilustraciones para obras de autores románticos como Walter Scott y James Fenimore Cooper. Ambos artistas, a la sazón, habían sido iniciados en las técnicas gráficas aplicadas al mundo de la edición por su hermano Charles Isaac, nacido en Francfort en 1790, perteneciente a un mundo en que los libros eran todavía artículos raros y lujosos. Pero las habilidades de Tony le pusieron pronto a la cabeza de esta asociación, especialmente a partir de la realización de las 50 estampas que ilustran la *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*⁴²⁷, de Charles Nodier, que le convirtieron, en 1830, en el ilustrador de la escuela romántica por excelencia. En lo sucesivo, Tony Johannot multiplicará las ilustraciones para numerosos editores, principalmente novelas publicadas por entregas dirigidas a un público sin grandes medios pero siempre creciente en número. Tony Johannot nos ha dejado más de 3.000 estampas además de las cerca de 800 para su *Don Quichotte*, cifra nunca igualada por un ilustrador⁴²⁸. Los hermanos Johannot fueron tal vez los más célebres y prolíficos ilustradores románticos, dueños absolutos de las técnicas gráficas de su época, hasta el punto que los grabadores de Madrid se formaron en su escuela, además de en las de Eugène Devéria y Louis Boulanger⁴²⁹. La actividad de Tony como pintor resulta relevante, aunque, -como fue el caso de Doré- su gran fama en el campo de la ilustración eclipsó en gran medida sus logros en el

⁴²⁷ La *Histoire du roi de Bohême*, marca una fecha muy señalada en la historia de la ilustración del libro, puesto que es la primera vez que la estampa xilográfica se incorpora al texto de forma conjunta.

⁴²⁸ Para Johannot véase la obra de MARIE, Aristide, *Alfred et Tony Johannot, peintres, Graveurs et Vignettistes*, París, H. Floury, 1925; recoge una recopilación de las numerosas publicaciones en las que participaron estos excelentes ilustradores. Entre ellas: Charles Nodier, *Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux*, 1830; C. Perrault, *Contes (Le Chat Botté)*, Mame, 1835; Cervantes, *Don Quichotte*, 1836-1837, 756 estampas; Jean La Fontaine, *Fables*, Lefevre et Ledentu, 1836; Lesage, *Le Diable boiteux*, 1840, 140 xilografías; Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, 1840; Abbé Prévost, *Manon Lescaut*, 1839, 100 xilografías; L. Reybaud, *Jérôme Paturot*, 1849, 200 estampas.

⁴²⁹ LE GENTIL, Georges, *Les revues littéraires de l'Espagne pendant la première moitié du XIXe siècle*, Paris, Hachette, 1909.

campo específico de la pintura. En efecto, su encasillamiento en el campo gráfico enmascara su presencia en los salones parisinos, que arranca muy tempranamente, en 1831, con temas históricos, y resulta relevante a mediados de los años 40.

Aunque, en su momento, Théophile Gautier llegara a calificar a Johannot como “le roi de l’illustration sans contredit”, en su crítica al Salón de 1848 –donde éste presentaba algunos temas con iconografías pirenaicas aragonesas- valora paralelamente sus excelentes cualidades de pintor, como superiores incluso a las que le permitieron alcanzar una notable fama en el campo de la gráfica. Señalaba textualmente el crítico:

Dans la douzaine de petits tableaux qu'a exposés Tony Johannot, *l'Heureuse Mère, la Mère Malheureuse, les Petits Braconniers, La Jeune Fille, qui garde un troupeau d'oies blanches comme des cygnes, le Retour de la montagne, les Jeunes Femmes de Larunz* (sic), *les Contrebandiers de Penticosa* (sic), *les Dames espagnoles faisant l'aumône*, se retrouvent la touche légère et spirituelle, l'aimable coloris de l'artiste, distrait trop souvent de la peinture à l'huile par ses travaux d'illustrateur et d'aquarelliste⁴³⁰

De los títulos de las composiciones pictóricas reseñadas por Gautier en su crítica al salón de 1848 (localización actual desconocida), cabe deducirse que algunas de ellas estaban inspiradas por el mundo hispano de la frontera⁴³¹, fruto de un viaje que este artista realizara a los Pirineos en 1847⁴³²; son obras cuyo desarrollo iconográfico desconocemos, aunque tanto *Les Contrebandiers de Penticosa* (sic), como *Dames espagnoles faisant l'aumône*, constituyen temas bastante recurrentes en la época recreados por otros colegas⁴³³ que mostraban un interés por insertarse en

⁴³⁰ GAUTIER, Théophile, “Salon de 1848” (10e article), *Fuilleton de la Presse*, Paris, 3 de mayo de 1848

⁴³¹ Números de catálogo, del 2.403 al 2.414.

⁴³² Noticia aportada por: GASTON, Marguerite, *Images romantiques des Pyrénées: les Pyrénées dans la peinture et dans l'estampe à l'époque romantique*, Pau, Les Amis du Musée Pyrénéen, Marrimpouey Jeune, 1975, p. 262.

⁴³³ Así, por ejemplo, Camille Roqueplan, que había presentado en el salón del año anterior (1847) sus *Aragonaïses des environs de Penticosa*(Sic).

las inquietudes propias del incipiente realismo que les estimulaba en estas fechas de cambios claves a una evolución cualitativa en su estilo y en sus temas, entre los cuales los sugeridos por las fronteras hispanas alcanzaron una señalada importancia.

Además de estas obras de inspiración pirenaica española presentadas en este salón parisino, restaban a su muerte en el taller de Tony Johannot otros recuerdos de este viaje, lamentablemente hoy en paradero desconocido; pinturas como *Le Repos dans les Pyrénées* o *Réunions de paysans des Pyrénées* (boceto pintado) y algunos dibujos y acuarelas: *Réunion de paysans dans les Pyrénées*, *Contrebandiers dans les Pyrénées* y *Paysan espagnol* (acuarelas), *Bergers des Pyrénées conversant* (dibujo)⁴³⁴, de los que no caben deducirse otras conclusiones que el alto grado de interés que Johannot muestra por este tipo de temáticas hispanistas en este momento puntual de su carrera.

⁴³⁴ ANÓNIMO, *Catalogues des tableaux, dessins et gravures de Tony, Alfred Johannot et autres...dont le vente sera faite après le décès de M. Tony Johannot...* Paris, Schroth, 1852.

3.4. LELEUX, Adolphe (Paris, 1812-Paris, 1891)

Pintor de formación autodidacta, durante los años iniciales de su carrera se enfocó a la práctica del grabado, la litografía y el diseño de viñetas destinado a la ilustración de obras literarias, en un periodo de fatigas y de luchas para sobrevivir, antes de poder debutar en el Salón en 1835 con una composición de título *Voyageur* con la que le proporcionó un relativo éxito. A partir de entonces, comienza a inspirarse en la naturaleza áspera y salvaje y en la variedad de costumbres y trajes de la Baja Bretaña, en escenas que a menudo fueron reproducidas por las publicaciones ilustradas parisinas de creciente aceptación popular⁴³⁵. Entre 1838 y 1842, expone en el salón parisino un *Marché en basse Bretagne*, *Mendiant dans son intérieur* (1838); *Braconniers bretons* (1839); *Bûcherons bretons*, *Jeunes bretonnes* (1840); *Rendez-vous de chasse breton* (1841); *Danse bretonne*; *Paralytique breton* (1842), etc.

A pesar del aparente “tono menor” de su producción inicial, y de la escasa atención que le ha prestado la historiografía posterior, Adolphe Leleux es un interesante artista que se sitúa en un momento crucial del arte francés, como uno de los maestros más carismáticos en la transición del romanticismo al realismo producida a mediados de la década de los cuarenta. Ya en el salón que inauguraba los de aquella década, 1840, el crítico J. Janin subrayaba la sorprendente verosimilitud con que trataba sus personajes bretones, por los que el artista será principalmente conocido en el mundo artístico:

...En revanche, M. Leleux est d'une vérité sans égale. Ses Bûcherons bas-bretons et ses jeunes basses-bretonnes font plaisir, tant cela est inelegant, simple et net. M. Leleux ne flatte guère ses personnages; tels il les voit, tels il les fait: de grands pieds dans de

⁴³⁵ Leon Rosenthal cita los siguientes: CHEVALIER, Pitre, *Bretagne ancienne et moderne*, ilustrado por Ad. Leleux y O. Penguilly, 1844; JANIN, Jules, *La Bretagne*, ilustrado por Bellangé, Gigoux, Gudin, Isabey, Morel Fatio, Noël, Rôuargue, Saint-Germain, Fortin y Daubigny, 1844; SOUVESTRE, Emile, *Le Foyer Breton*, ilustrado por Tony Johannot, O. Penguilly, Ad. Leleux, Fortin y Saint Germain, 1844; El poema *Les Bretons*, de Brizeux, publicado en 1845. En: ROSENTHAL, Léon, *Du romantisme au réalisme: essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Paris, H. Laurens, 1914, p. 384, cita a pie de página.

*grands sabots; des membres nerveux dans des vestes trouées, de belles figures hâlées par le soleil, une fatigue robust, une grande soif, un paysage séché et pelé; il est impossible de mieux comprendre et de mieux voir la Basse-Bretagne. Aussi, telle est la force de la vérité, que malgré vous vous revenez toujours à ces naïfs tableaux: d'abord ils vous Font peur, cette trivialité vous repugne, vos anciennes habitudes de l'idylle à la Gessner, vos souvenirs de Florian, de houlettes en bois doré et de bergères à ruban rose, sont autant d'obstacles pour que ces rudes natures soient acceptés; mais bientôt, en y regardant de plus près, l'intérêt arrive et aussi l'émotion...*⁴³⁶

La fidelidad al realismo de Adolphe Leleux, su ruptura con los modelos grandilocuentes e idealizantes impuestos en los salones anteriores, es analizada con brillantez por Théophile Gautier a propósito de la presencia de algunas de sus obras en el salón de 1845:

Partisan exclusif du réalisme, il ne compose rien, il n'arrange rien, il copie ce qu'il voit d'une manière sobre, énergique, il n'ajoute ni ne retranche. Avec lui vous êtes en sûreté. Ses pâtres ne sont pas des bergers de Trumeau, ils n'ont pas d'habits de taffetas glacé, et leur houlette n'est festonnée d'aucune guirlande de roses. Ils chantent très peu Amaryllis et ne poursuivent pas du tout Galathée sous les saules. — Souvent même ils sont très laids, mais ils sont vrais et vivans, et dans l'art la vie est toujours belle. — Tel mendiant hideux barbouillé de hâle et de malpropreté par Ribeira est beau, tandis qu'un héros grec charmant comme une tête de cire est abominable; M. Leleux ne cherche ni l'élégie ni le mélodrame, il ne s'adresse pas à la sensibilité des grisettes, il ne caresse pas le goût du bourgeois par une anecdote curieuse insérée au livret, il trouve que la nature est un assez beau sujet sans la compliquer d'un fait ou d'un accident. — S'il a fait un ciel où le nuage marche, un terrain capable de supporter les pieds, un tronc d'arbre où le soleil découpe l'ombre des feuilles, un homme qui passe, qui dort ou qui est assis, un chien que l'on a

⁴³⁶ JANIN, J., "Le Salon de 1840", *L'Artiste*, 4º artículo, 2a serie, Tomo V, 13 livraison, Paris, 1840, p. 217.

*envie de siffler pour l'appeler hors de la toile, il est content, et nous sommes de son avis. N'est-ce pas assez ?*⁴³⁷

Es a partir de 1843 cuando integra en su repertorio iconográfico los temas inspirados en el mundo pirenaico español, como una forma de ampliar el abanico de los que, hasta entonces, habían venido siendo sus recursos más habituales centrados sobre todo en la vida tradicional bretona: *Le Chanteur espagnol á la porte d'une posada* (1843 –también denominado, en otras ocasiones, *Chansons à la porte d'une posada (Navarre)*, *Aragonais jouant de la guitare á la porte d'une posada*⁴³⁸ o simplemente *Posada*, según las fuentes- obra que obtuvo un enorme éxito y pasó a ser propiedad del Duque de Montpensier en la galería de San Telmo en Sevilla; les *Cantonniers espagnols* (1844) vendido en Inglaterra; *Départ pour le marché, Chariot de boeufs y Contrebandiers espagnols*(1846) que se comentará ampliamente en párrafos posteriores; *Départ d'un contrebandier espagnol*, acuarela perteneciente a la duquesa de Montpensier; *Jeunes pâtres espagnols* (1847), que según algunas fuentes bibliográficas se conservaría en el museo de Toulouse, aunque no es así, como veremos. Durante este periodo, obtiene en los salones una tercera medalla en 1842, y dos segundas en 1843 y 1848, lo que demuestra la creciente aceptación que van alcanzando estas propuestas realistas en la escena francesa del periodo.

La porción de la larga carrera de Adolphe Leleux que afecta a nuestro estudio es precisamente esta en que se consagra a la representación de tipos pintorescos del otro lado de la frontera -aragoneses y navarros, específicamente- inspirados en un viaje por zonas fronterizas con la Península ibérica en 1843, antes de realizar otro viaje a Argelia en 1847, que supondría un nuevo cambio de orientación temporal dentro del

⁴³⁷ GAUTIER, Théophile, "Salon de 1845" (6e article), *Feuilleton de la Presse*, Paris, 16 de abril de 1845.

⁴³⁸ Existe fotografía de esta obra, con este preciso título, en el fondo de Jean Laurent. Puede verse en la Biblioteca Digital Hispánica: *Adolphe Leleux, aragonais jouant de la guitare á la porte d'une posada. (Galerie de San Telmo á Séville). J. Laurent. Madrid*. Fotografía papel albúmina. Signatura: 17/5/80; PID: 3232810. Consulta on line 20/05/2012: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/3232810>.

orientalismo⁴³⁹; temáticas que, posteriormente, darían a su vez otro giro radical con el estallido de la revolución de 1848 y evolucionarán a lo largo del siglo en consonancia con los cambios evolutivos del arte francés del periodo.

⁴³⁹ Hasta 1830, el orientalismo no había sido, salvo para algunos raros artistas, más que un minoritario arte de fantasía. Sólo Champmartin y Decamps habían viajado, el uno a Constantinopla, el otro a Asia Menor. En el caso de Champmartin, su viaje no había marcado mucho su obra; Delacroix había pintado su *Masacre de Scio* de capricho y Víctor Hugo cantaba, sin dejar París, sus *Orientales*. Pero estas condiciones cambiarían pronto, en el curso de una década: la conquista de Argelia, los acontecimientos de Marruecos y el advenimiento en Egipto de un pachá amigo de Francia, abrirían oriente al conocimiento directo de los artistas franceses. Según: ROSENTHAL, Leon, *Opus Cit.*, Pp. 91-92.



Fig. 92. Adolphe Leleux
Chansons à la porte d'une posada (Navarre)
1842
Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

La producción de Adolphe Leleux, de inspiración rural y tratamiento eminentemente realista, obtiene un fulminante éxito, según reconoce Théophile Gautier en su crítica al Salon de 1845:

*C'est à la reproduction des types rustiques que M. Adolphe Leleux semble avoir consacré exclusivement son talent populaire et robuste. Il ne va pas chercher ses modèles dans les palais ou dans l'Olympe: — le moindre paysan bas-breton lui suffit; ou s'il lui arrive de faire une infidélité à sa chère Armorique, n'ayez pas peur, ce ne sera pas pour représenter de beaux messieurs en gants jaunes et de belles dames en robe de gaze: il aime les bures épaisses, les vestes de ratine, les toiles fortes et grenues, les sayons de peau de chèvre, les sabots taillés à coups de serpe, les teints hâlés, les jambes nerveuses et les pieds blanchis par la poussière du chemin. Dans ses jours de débauche, il se permettra tout au plus des pionniers aragonais dormant sur le bord de la route, des paysans de Navarre chantant à la porte d'une posada. Avec des éléments si pauvres en apparence, M. A. Leleux est arrivé au succès, et très vite. C'est une nature franche, sincère, tout d'une pièce, qui se préoccupe fort peu de toutes les questions qui inquiètent les artistes.*⁴⁴⁰

Las nuevas propuestas de realismo rústico se imponen en los salones parisinos como una brisa de aire fresco y algunos críticos las valoran como una verdadera apuesta por la modernidad. Un contrabandista expuesto por Philippe-Auguste Jeanron (1809-1877) en el Salón de 1847, suscitaba al crítico T. Thoré las siguientes reflexiones:

Jeanron a encore exposé un autre tableau, Contrebandier silencieux et alerte, rasant l'angle d'un rocher. Ces sujets familiers au peintre des Forgerons de la Corrèze, des Gamins de Juillet, des mendiants et des bohémiens, lui donnent donc quelque analogie avec le talent de Leleux. Tous deux aiment à raconter l'histoire des races et des individus que la civilisation n'a point attaqués ou qu'elle n'a pu vaincre. Nos peintres feraient bien de se tourner un peu du côté populaire. Si l'ancienne aristocratie fournissait à Titien et à van Dyck

⁴⁴⁰ GAUTIER, Théophile, "Salon de 1845" (6eme article), *Feuilleton de la Presse*, Paris, 16 de abril de 1845.

*de nobles types à reproduire, la bourgeoisie actuel le s'éloigne chaque jour de l'élégance et de la grande tournure. Les scènes officielles de la vie moderne ne se prêtent pas beaucoup aux images originales ou magnifiques. Les habits du travailleur ont plus d'aisance que les habits de l'oisif; un égoutier est plus beau en peinture qu'un notaire ou qu'un marchand. La physionomie et la mimique du peuple sont surtout bien plus expressives que le masque et le mannequin du tiers-Etat.*⁴⁴¹

Sin embargo, otros críticos como Francis Wey, no llegan todavía a saludar en este momento la emergencia irrefrenable del realismo en el escenario etiquetado de los salones parisinos, y echa de menos esa mínima dosis de “ideal” propia de una concepción del fenómeno estético anclada en lo romántico: “M. Leleux peint avec une sincérité imperturbable, et les modèles qu’il prend sans choisir sont rendus avec une fidélité qui va jusqu’à la laideur »⁴⁴². Otro de los críticos reacios en principio a las nuevas propuestas es Gustave Planche, que protesta contra el progreso del « réalisme le plus vulgaire »⁴⁴³ y muy específicamente sobre el tratamiento técnico libre y colorista de algunas de las obras del salón, que son precisamente los aspectos que otros ensalzaban en esta incipiente escuela, por lo que de novedoso conllevaban:

Les jeunes Pâtres espagnols, de M. Adolphe Leleux, les Mendians espagnols, de M. Armand Leleux, le Souvenir d'Espagne, de M. Edmond Hédouin, appartiennent à la même famille et méritent à peu près les mêmes reproches. Il y a dans ces trois compositions du naturel, de la vérité, mais le dessin est trop sacrifié à la couleur. Dans les Pâtres espagnols, de M. Adolphe Leleux, la forme est tellement négligée, que les personnages ressemblent plutôt à des taches ou à des chiffons qu'à des créatures vivantes. Les débuts de M. Adolphe Leleux ont été justement applaudis, et le public, en le voyant si peu

⁴⁴¹ BURGER, W, Salons de T.Thoré (1844-1845-1846-1847-1848) Paris, Librairie Internationale, 1868, Pp. 474-475.

⁴⁴² WEY, Francis, “Salon de 1846 (5e article)”, *Le Courrier français*, Paris, 8 de mayo de 1846.

⁴⁴³ PLANCHE, Gustave, “Le Salon de 1847”, *Revue des Deux-Mondes*, Tomo 18, Paris, 15 de mayo de 1847.

*sévère pour lui-même, aurait le droit de l'accuser d'ingratitude. Le Souvenir d'Espagne, de M. Hédouin, quoique la forme y soit traitée avec un peu plus de respect, n'est cependant pas dessiné aussi nettement qu'on pourrait le souhaiter. Que M. Adolphe Leleux se corrige, M. Armand Leleux, M. Edmond Hédouin, profiteront certainement de son exemple, et se corrigeront à leur tour. S'ils s'obstinaient à négliger la forme comme ils l'ont fait cette année, bientôt le public n'apercevrait plus les qualités heureuses dont ils sont doués, et passerait devant leurs ouvrages avec indifférence*⁴⁴⁴

En su ensayo *La Bohème galante*, el escritor Gerard de Nerval recordaba el carácter revulsivo de estas nuevas vías exploradas por la incipiente escuela de realismo rústico, que tanta repercusión habría de tener, para bien y para mal, en la orientación general de la pintura francesa de todo un siglo:

*Au-dessus du tableau de M. Delacroix, voilà celui de M. Adolphe Leleux, le Départ pour le marché. On a applaudi au Salon dernier cette touche adroite et fière, solide et spirituelle à la fois. Pour les gens du métier, c'est de la peinture savante, c'est de la peinture charmante pour tout le monde. Soit qu'il reproduise une chaumière éclairée par le soleil, soit qu'il nous fasse entrer dans une forêt où le rayon pénètre par brusques échappées, c'est toujours une excellente façon d'interpréter la nature. La vérité a sa poésie comme le mensonge, et M. Adolphe Leleux doit à son heureuse audace d'être déjà le chef d'une Jeune école dont on parlera.*⁴⁴⁵

Y, con carácter premonitorio sobre su irrefrenable imposición futura, el rechazo que, en los medios oficiales, esta escuela de pintura había provocado en sus comienzos:

⁴⁴⁴ PLANCHE, Gustave, Ídem.

⁴⁴⁵ Se refiere a la obra de Leleux en la exposición abierta por su director Bocage en el Foyer de l'Odeon durante los años 1845 y 1846, donde el público, en los entreactos de las representaciones teatrales, podía contemplar las obras rechazadas en el Salon. En: DE NERVAL, Gérard, *La Bohème Galante*, Paris, Michel Lévy Frères Libraires-Éditeurs, 1856, p. 313.

*En fait de paysage, le Luxembourg ne connaît que M. Watelet; pour la peinture de genre, il n'admet que les toiles de MM. Beaume ou Gros-Claude. Il ignore Roqueplan aussi bien que Corot, Decamps comme Marilhat, Dupré, Rousseau, Díaz, Cabat, Leleux et dix autres encore, qui, s'ils ne sont pas illustres aujourd'hui, le seront demain.*⁴⁴⁶

Sin embargo, para Baudelaire -*Curiosités esthétiques*-, cuando evoca desde la distancia la propuesta exhibida por los hermanos Leleux (Adolphe y Armand) en el Salon de 1845, aprecia cómo ésta, aún manteniéndose técnicamente en sus justos términos, resultaba a su singular mirada demasiado estereotipada y convencional en cuanto a la elección de sus temas e iconografías de preferencia: “Tous leurs tableaux sont très-bien faits, très-bien peints, et très-monotones comme manière et choix de sujets.”⁴⁴⁷ Baudelaire, que perseguía un ideal estético basado en la originalidad creadora, en la búsqueda de una poesía autónoma y visionaria de lo pictórico, consideraba cualquier sometimiento iconográfico como una atadura, unos estrechos límites que necesariamente habrían de impedir al espíritu viajar más lejos, hasta los confines de una creación auténticamente libre, según él la concebía. De allí su rechazo a las incipientes orientaciones realistas que pretendían una expresión de la naturaleza limitada a la representación de sus formas, en lugar de una aproximación a sus estructuras internas, a sus esencias más esotéricas. En definitiva, abogaba por una práctica pictórica formulada como una recreación poética, basada en una estética de la intuición y de la imaginación individual de raigambre romántica: “Le romantisme –señala el crítico- n’est précisément ni dans les choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir”⁴⁴⁸

De cualquier forma algunas de estas etiquetas acabaron por afectar la reputación de Adolphe Leleux, convertido desde entonces en el pintor de

⁴⁴⁶ DE NERVAL, Gérard, *Ídem*, p. 311.

⁴⁴⁷ BAUDELAIRE, Charles, *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy Frères, 1868, p. 46.

⁴⁴⁸ BAUDELAIRE, Charles, *Ídem.*, p. 85.

los “bretons bretonnats”⁴⁴⁹ por antonomasia o “le peintre des Bretons et des Aragonais” como le definió Théophile Gautier, éste último con una intención afable derivada de la estrecha amistad que mantenía con el pintor⁴⁵⁰. También, en este mismo sentido, Baudelaire hace su particular reproche a los hermanos Leleux, aunque éste último con una intención claramente peyorativa y sarcástica: “J’ai entendu plusieurs fois faire à MM. Leleux ce singulier reproche que, Suisses, Espagnols ou Bretons, tous leurs personnages avaient l’air Breton”⁴⁵¹. Sarcasmo que el poeta –recordemos su concepción de la crítica de arte como una actividad comprometida y apasionada- llevará aún más lejos, estableciendo una especie de categorización, cargada de malicia, sobre los pintores que trataban este tipo de temáticas en los salones del momento:

*Dans les différentes spécialités des sujets bas-bretons, catalans, suisses, normands, etc., MM. Armand et Adolphe Leleux sont dépassés par M. Guillemin, qui est inférieur à M. Hédouin, qui lui-même le cède à M. Haffner.*⁴⁵²

Asimismo, algunos especialistas agudizan su ojo crítico sobre los aspectos técnicos imperantes en la producción del artista anterior a 1845. Así T. Thoré, resalta algunos de los que, a su modo de ver, parecían mejorables:

M. Leleux possède aussi cette qualité de l’harmonie, si rare parmi nos peintres. Il n’importe pas absolument que la peinture soit montée au ton le plus élevé, pourvu que la dégradation des nuances soit juste et en accord avec la dominante. Le gris domine sans doute un peu la palette de M. Leleux, et lui impose le sacrifice des hauts éclats de la couleur. Mais il n’est pas donné à tout le monde de courir toutes les gammes, comme font Eugène Delacroix et Rousseau (.....) La

⁴⁴⁹ HUGO, Victor, *Paris-Guide: par les principaux écrivains et artists de la France*, (4 vols), Paris, Librairie Internationale, 1867.

⁴⁵⁰ GAUTIER, Théophile, *L’art moderne*, Paris, Michel Lévy Frères Libraires-Éditeurs, 1856, p. 98.

⁴⁵¹ BAUDELAIRE, Charles, *Opus Cit.*, p. 136.

⁴⁵² BAUDELAIRE, Charles, *Íbidem*.

*Posada espagnole, de M. Adolphe Leleux, et quelques paysages de la Bretagne, avaient déjà révélé un artiste adroit et d'un sentiment distingué. Ses Cantonniers navarrais, couchés dans un site très-pittoresque, donnent bien l'idée de ces hommes indomptés et de ce pays sauvage. Il n'y manque qu'une lumière plus méridionale, un ciel plus chaud. M. Leleux a voulu flatter le soleil breton, qui n'en rougira pas moins, en approchant de l'Espagne voluptueuse.*⁴⁵³

A lo largo de este breve repaso por su evolución en los primeros años de la década, hemos tenido ocasión de ver como, en busca de temas nuevos que ampliaran su abanico de posibilidades restringidas al mundo bretón, Adolphe Leleux se acerca a las mismas fronteras hispanas, al límite de esas tierras legendarias que para Victor Hugo se conformaban como un « pays de poètes et contrebandiers »⁴⁵⁴. De esta forma lo altoaragonés se inscribe como un tema importante dentro de un momento clave en los cambios evolutivos del arte francés del periodo: el tránsito del romanticismo al realismo.

⁴⁵³ BURGER, W, *Opus Cit.*, p. 36.

⁴⁵⁴ HUGO, Victor, *En voyage: Alpes et Pyrénées*, Paris, J Hetzel, 1888, p. 115.



Fig. 93. Adolphe Leleux
Setting of on a donkey

1846

Acuarela y gouache. 44 x 36 cm. (Firmada abajo/derecha. Fechada)⁴⁵⁵

⁴⁵⁵ Subastado en: Sotheby's, Londres, 11 de junio de 1997. Lote nº 15, nº 28 catálogo. Estimación: 2.000-3.000 libras. Venta: 2.898 euros.

De 1846 data una interesante composición de Adolphe Leleux, que ha pasado a manos de coleccionistas privados tras ser subastada en 1997 en la sede londinense de Shoteby's con el título de *Setting of on a donkey*. Es una escena « doméstica », que invita al espectador a sumergirse en un momento aparentemente intrascendente de esa entonces sugerente y desconocida vida diaria del otro lado de la frontera⁴⁵⁶. Una vida pintoresca, sin duda, y por ello fascinante a ojos de sus contemporáneos. Este mismo año -1846- Adolphe Leleux envía al salón una importante aportación al tema de los contrabandistas. Sus *Contrebandiers espagnols (Aragón)* constituyó un resonante éxito y, por diversas razones, una auténtica conmoción que varios críticos analizan pormenorizadamente con sus diferentes y particulares enfoques. Por ejemplo, T. Thoré, la apreció en los siguientes términos:

M. Adolphe Leleux n'a guère poussé ses voyages plus loin que dans les Pyrénées, la Navarre et l'Aragon. Il en rapporta au Salon de 1843 ses Bobémiens à la porte d'une posada; en 1844, ses Cantonniers navarrais; deux tableaux excellents, dont tous les artistes ont conservé le souvenir; en 1846, il exposa le Départ pour le marché, que nous avons revu depuis au foyer de l'Odéon. Cette année, les Contrebandiers espagnols méritent d'être classés en première ligne au Salon. Dans un site abrupte, une sorte de ravin encaissé entre des rochers, ayant pour fond des montagnes et des forêts, apparaissent les hardis fraudeurs; ils sont précédés d'un jeune garçon qui tient en laisse deux limiers ardents. La maréchaussée officielle art-elle passé par là? Nos contrebandiers sont, d'ailleurs, résolus à défendre leur liberté et leur commerce. Ce sont des hommes vigoureux, habitués à tout, et qui connaissent leurs montagnes. A leur tournure déterminée, à leur couleur sauvage, on voit bien qu'ils sont chez eux. M. Leleux saisit à merveille cette étrangeté des types et ce caractère particulier aux hommes qui vivent en dehors de la civilisation. Il y a sur les rochers du premier plan, de grands partis-pris d'ombres, fermement

⁴⁵⁶ Probablemente, esta obra sea la misma, o esté ligada de alguna manera, a la recogida por los diccionarios históricos con el título *Départ d'un contrebandier espagnol*, acuarela perteneciente a la duquesa de Montpensier. Por ejemplo, VAPEREAU, Gustave, *Dictionnaire universel des contemporains: contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers...*, Volumen 2, Paris, Hachette, 1870, p.1104.

*exécutés, et à l'horizon des découpures hardies qui donnent à la scène une certaine impression de terreur très-dramatique.*⁴⁵⁷

Podemos conocer de forma muy precisa esta obra, de ignota localización o posible existencia actuales, a través de la litografía difundida en 1846, al menos en dos publicaciones periódicas francesas: el semanario *L'Illustration*⁴⁵⁸ y *l'Artiste*⁴⁵⁹, grabado por Edmond Hédouin (1820-1889) con el título homónimo de *Contrebandiers Espagnols*, así como en soporte xilográfico en ciertas publicaciones del momento distribuidas por entregas⁴⁶⁰. Como dato curioso conocemos el dato de que *Les contrebandiers espagnols* tenía un coste de 1.200 francos, mientras otra de sus obras, *Femmes de la baisse Bretagne* alcanzó un valor de 800 francos⁴⁶¹ y que ambas fueron vendidas al Príncipe de Saxe⁴⁶².

⁴⁵⁷ THORÉ, T, *Le Salon de 1846, précédé d'une lettre a George Sand*, Paris, Alliance des Arts, 1846, Pp. 171-172.

⁴⁵⁸ ANÓNIMO, *L'Illustration Journal Universel*, tomo 7, Paris, 11 de abril de 1846, p.88. Litografía 14 x 10 cm.

⁴⁵⁹ DE LERNE, Enmanuel, "*Le Salon. Les tableaux de genre*", *L'Artiste*, IV serie, Tomo VI, 8e livraison, Paris, 26 de abril de 1846, entre las páginas 84 y 85.

⁴⁶⁰ JOANNE, Adolphe, *Voyage illustré dans les cinq parties du monde, en 1846, 1847, 1848, 1849*, Paris, Boureaux de l'illustration, sin fecha, p. 320. (Grabado nº 531: *Les contrebandiers espagnols*, par M. Adolphe Leleux). En esta obra, el grabado xilográfico sirve curiosamente de ilustración al capítulo dedicado a Andalucía. También se reproduce, entre otros, *Une posada*, de Adolphe Leleux (Grabado nº 534).

⁴⁶¹ T.T. "Salon de 1846. De la valeur vénale des oeuvres d'art exposés au Louvre", *Bulletin des Arts*, IV año, Tomo IV, 1845-46, Paris, 10 de junio de 1846, p. 503.

⁴⁶² LACOSTE-VEYSSEIRE, Claudine (Bajo la dirección de Pierre Laubrier), *Théophile Gautier, Correspondance Générale, 1846-1848*, Genève-Paris, Librairie Droz, 1988. Carta 782. Adolphe Leleux à Theophile Gautier (14 de marzo de 1846), p. 25.



Fig. 94. Adolphe Leleux
Contrebandiers Espagnols (grabado por Edmond Hédouin)
L'illustration. Journal Universel, Paris, 11 de abril de 1846, tomo 7, p.88. Litografía 14 x 10 cm.
L'Artiste, IV serie, Tomo VI, Paris, 26 de abril de 1846, 8ª livraison (entre las páginas 84 y 85)

El planteamiento general de esta interesante composición se ajustaba muy precisamente a lo que el crítico Thoré denominaba “genre mixte” (género mixto), aquel que no limitaba sus intereses a lo estrictamente paisajístico, a “peindre les terrains, les arbres et le ciel sans les animer par le spectacle de la vie humaine”, sino donde “l’homme et la nature s’expliquent et se complètent mutuellement”⁴⁶³. En efecto, esta obra sorprendió agradablemente a buena parte de la crítica que supo advertir como paisaje y personajes, el medio físico y la idiosincrasia de sus habitantes, se complementaban perfectamente, conformando un conjunto fresco y verosímil, sugerentemente vivo a ojos de un espectador de la época. Un buen conocedor de nuestro país, como lo fue Cénaut-Montaut, explicaba algunos años después (1861) de qué forma esta relación hombre-paisaje alcanzaba en el caso específico de lo hispano un particular vigor:

*Il en est de l'homme comme de la nature. Prenez l'Aragonais et le Catalan par leur bon côté: la fierté, vous trouverez un coeur généreux, une reconnaissance susceptible du plus beau dévouement, un courage capable des plus grandes actions. Considérez les montagnes qu'ils habitent au point de vue de l'art, vous composerez, à l'aide de ces rochers gris, de ces rivières taries, de ces coteaux sans verdure, de ces pentes sans forêts, des tableaux dignes de Salvator-Rosa et de Decamps. Les montagnes qui couvrent l'Aragon, la Catalogne, l'Espagne tout entière, exercent sur les habitants une influence caractéristique: a force d'habiter les rochers, l'Espagnol s'est fait un corps de fer et une âme de bronze. Au lieu de fuir la Sierra, il la recherche; il l'aime comme sa mère.*⁴⁶⁴

Puede afirmarse que, de entre todos los críticos parisinos del momento, fue Théophile Gautier el que mejor supo apreciar el valor novedoso que las sencillas escenas de género de Lelelux representaban en el panorama artístico del momento; Gautier había seguido la evolución

⁴⁶³ THORÉ, T, *Opus Cit.*, Pp. 167-168.

⁴⁶⁴ CÉNAUC MONTAUT, *L'Espagne inconnue*, Paris, Amyot Éditeur, 1861, Pp. 323-324.

del pintor al menos desde 1837, en un artículo publicado en « La Presse »⁴⁶⁵ que demuestra cómo, en tal fecha aún se sentía incómodo y hasta cierto punto escandalizado ante una propuesta que era verdaderamente rompedora por su verismo, frente a una pintura usualmente superficial y fuertemente estereotipada en sus géneros y estilos, donde imperaban los pintores de flores, marinas y montañas, temas que, sin embargo, parecían ser suficientes para suscitar vivas emociones a los visitantes de la cita expositiva parisina anual.⁴⁶⁶

Sin embargo, la opinión de Gautier, que se encargó de cubrir críticamente al artista con cierta continuidad⁴⁶⁷, evoluciona con el tiempo a escalas casi diametralmente opuestas y, así, por ejemplo, algunos años más tarde -1844-opinaba de los “Cantonnières” de Leleux:

*Il est impossible de renoncer plus complètement à l'intérêt de la donnée et de la composition; c'est la nature même prise sur le fait, rendue telle quelle sans interprétation, sans embellissement. Eh bien ! l'exécution seule suffit pour faire de l'étude de M. Ad. Leleux un des meilleurs morceaux de l'exposition.*⁴⁶⁸

Posteriormente, este tipo de alhagos serán moneda corriente y en el largo comentario que dedicaba a *Les contrabandiers* en « La Presse » de 1846, llama a Adolphe Leleux el « Léopold Robert de la Bretagne et des Pyrénées » insistiendo en su « amour sincère de la nature », su « franchise à tout épreuve » y su « recherche du vrai, quel qu'il » fortune, sans appui, sans autre ambition que celle du vrai »⁴⁶⁹.

⁴⁶⁵ Gautier señalaba textualmente: «Un Porcher de M. Leleux qui annonce un grand talent pour peindre des cochons. Ceux de son tableau sont d'une vérité singulière ». Gautier se quejaba de que él nunca hubiera «fait de son porcher un enfant prodigue gardant les porceaux; c'était un moyen de donner de l'importance à sa composition» (Salon de 1837, 8 de marzo de 1837).

⁴⁶⁶ ROSENTHAL, Leon, *Opus Cit.*, p. 296.

⁴⁶⁷ Entre otras: *La Presse*, París, 24 de marzo de 1840 (*Bûcheron bretons* y *Jeunes filles bretonnes*); *Revue de Paris*, París, 25 de abril de 1841 (*Rendez-vous de chasse*); *Cabinet de l'amateur et de l'Antiquaire*, París, abril de 1842 (*Paralytique* y *Corolle*); *La Presse*, París, 29 de marzo de 1844 (*Chanteurs navarrais à la porte d'une posada*); *La Presse*, París, 16 de abril de 1845 (*Départ pour le marché* y *Pâtres bretons*).

⁴⁶⁸ GAUTIER, Théophile, “Salon de 1844”, *La Presse*, París, marzo de 1844.

⁴⁶⁹ GAUTIER, Théophile, “Salon de 1846”, *La Presse*, París, 3 de abril de 1846.

Aragón en general, el Alto Aragón en particular, se abren en cierto modo al conocimiento público francés gracias a un artículo publicado en la *Revue des Deux Mondes* por Gustave D'Alaux⁴⁷⁰, que coincide en el tiempo con todas estas propuestas que lo pusieron de plena actualidad en las tendencias renovadoras del panorama pictórico francés. En la introducción de su artículo *L'Aragon pendant la guerre civile*, éste aporta las claves del nuevo interés que muestran los artistas por esta olvidada región de los Pirineos aragoneses: su riquísimo pasado y su aislamiento secular, razón principal de su conservación como importante reservorio de pintoresquismo, en un momento en que éste se ve amenazado por los nuevos usos y costumbres urbanas que se van imponiendo en las sociedades europeas. En este sentido, el escritor califica esta región, de entre todas las de España, como « la plus vaste et la moins connue; nulle autre n'est mieux protégée, par les accidents du sol, contre l'invasion de ce courant anglo-français, sous lequel s'altère chaque jour la vieille physionomie de la Péninsule ». Y recomienda el conocimiento de sus vestimentas y costumbres a los interesados por el más genuino de los pintoresquismos: « Pour le peintre, le poète, le touriste, l'Aragon a des mœurs et des costumes qu'on dirait copiés d'hier sur les personnages de Calderón et de Cervantes »⁴⁷¹. Como no podría ser de otra manera, D'Alaux recoge a los contrabandistas como uno de los personajes más emblemáticos dentro de este territorio eminentemente pintoresco:

*Les contrebandiers d'Echo, d'Anso et de Canfranc y accourent chaque jour par caravanes, de ce pas gymnastique qui devance l'amble des mulets, et qu'hommes et femmes soutiennent au besoin pendant vingt-quatre heures, sans autre temps d'arrêt que l'instant nécessaire pour échanger en France leurs outres d'huile contre des ballots de rouennerie et de morue.*⁴⁷²

⁴⁷⁰ D'ALAU, Gustave, "L'Aragon pendant la guerre civile", *Revue des Deux Mondes*, Tomo 13, Paris, 15 de febrero de 1846, Pp. 573-607.

⁴⁷¹ D'ALAU, Gustave, *Ídem*, p. 573.

⁴⁷² D'ALAU, Gustave, *Ídem*, p. 574.

Y, de entre todas sus costumbres, destaca las del valle de Ansó, como una de las más genuinas:

On voit la force costumes contemporains du roi goth Favila. Tel est, par exemple, celui des femmes d'Anso. Un corsage imperceptible se rattache, deux ou trois doigts au-dessous du sommet de leurs épaules, à une ample jupe de serge verte, jaune ou bleue, dans les plis de laquelle toute forme disparaît. Une énorme fraise de toile de chanvre très grossière, mais très finement dentelée à ses bords, engloutit le cou, les oreilles et une partie des tempes. Des cheveux massés négligemment sur le derrière de la tête, des manches de chemise qui laissent l'avant-bras nu, ou se prolongent en vastes bouffantes plissées qu'une fraise retroussée fixe au poignet, complètent, chez les Ansotanas, le costume classique des duègnes de l'ancien théâtre espagnol.⁴⁷³

Aprovechando su comentario crítico sobre la obra *Contrebandiers espagnols* (Aragón), el crítico Paul Mantz, se extiende en profundidad sobre un pintor que le atrae en muchos aspectos, al igual que su composición, que desmenuza al detalle, lo cual nos da idea de su atractivo como propuesta renovadora, y de la importancia que “lo español” -no exclusivamente simbolizado por lo andaluz de forma esencial- comienza a alcanzar en la pintura francesa del periodo:

L'assurance et la fermeté dans la pose des figures se sont tout d'abord révélées chez lui. Ses personnages ont toujours une attitude simple, une sérénité confiante, une fierté qui rassure, de la vie toujours et toujours de caractère. M. Leleux a commence par rendre la nature comme il la voyait, franchement et naïvement. Il a de tout temps aimé la couleur; lorsqu'aux premiers jours de ses débuts sa peinture se revêtait de ce gris pale qu'on lui si follement reproché, c'est qu'il reproduisait les terrains cendrés de la Bretagne dans leur âpre et froide nudité. Aujourd'hui, l'Espagne l'ayant vu venir à elle, ses toiles se colorent d'un accent plus vif et plus chaud. On le peut remarquer dans les Pères espagnols. Le groupe de ces farouches enfants perdus dans la montagne, loin de toute habitation humaine, a

⁴⁷³ D'ALAU, Gustave, *Ídem*, p. 574.

quelque chose de frappant qui tout de suite attire l'oeil. On ne sait pas trop bien ce que font dans ces mornes solitudes ces bergers sans troupeaux; on sait seulement qu'ils sont, dans leur joyeuse bande, adroitement reliés les uns aux autres, très-colorés d'ailleurs et parfaitement en relief sur le paysage et sur l'horizon. Ils font plaisir à voir et on les regarde des heures. Le ciel si lumineux et si bien dégradé, les terrains où s'accrochent de maigres broussailles, sont pour beaucoup dans la réalité saisissante du groupe remuant des petits pâtre (...). Dans son élan, M. Leleux ne va-t-il pas trop loin? Il a paru évident à quelques-uns, et à nous entre autres, que, dans les Pâtres espagnols, le faire accusait en certains endroits une sorte de laisser-aller regrettable. La figure du berger assis à gauche et qui tient le chien est tout à fait admirable; mais pour la fillette penchée, à qui les tons roses et verts composent un si bel accoutrement, elle a le bras d'une correction douteuse et son visage n'est point d'ensemble. M. Adolphe Leleux est un jeune maître qui nous a habitué à un dessin très-serré. Il y reviendra. Du reste, les autres figures sont irréprochables; les terrains sont d'une solidité merveilleuse et d'un grand goût; les vêtements, les accessoires sont d'une exécution superbe et d'un assortiment de couleurs tout à fait heureux. (...) Dans le genre de peinture que M. Leleux a adopté, il reste encore beaucoup à faire. Ces scènes intimes de la vie en plein air, ces épisodes familiers de la dure existence des paysans, forment un poème infini. Ces sujets-là valent bien, dans leur vérité originale, les mensonges plus ou moins séduisants dont l'art du XVIII^e siècle s'est montré si prodigue⁴⁷⁴

El crítico Maurice de Baunes se muestra también entusiasmado por lo novedoso de la propuesta de Leleux, juzgando esta composición en particular como ejemplar en muchos aspectos:

M. Adolphe Leleux est un de ces esprits généreux que le succès anime; chez lui la naïveté s'est élevée jusqu'à la poésie, et chaque jour il perfectionne cette imitation intelligente qui lui est propre. La réputation est venue le chercher au milieu de ses travaux consciencieux ; il l'a acceptée avec ses charges et a redoublé d'efforts. Jamais aussi il n'a été plus heureux que cette année. Sa

⁴⁷⁴ MANTZ, Paul, *Salon de 1847*, Paris, Ferdinand Sartorius Éditeur, 1847, Pp. 18-22.

*Caravane de contrebandiers espagnols est un petit chef-d'œuvre: la tournure sauvage et pittoresque des figures, le mouvement de la composition, le choix du site, la facture hardie et serrée, l'harmonie et la puissance des tons, disent hautement tout ce qu'un talent original peut tirer de la simple étude de la nature sans grand tracas d'imagination. Cette scène, qu'on peut voir tous les jours dans les gorges des Pyrénées, est devenue, sous le pinceau de .Al. Leleux, plus dramatique que beaucoup de sujets romanesques péniblement enfantés à grands renforts de lectures et de rêveries creuses. Peintres de genre, apprenez à dessiner et à peindre; le mois de mai venu, prenez votre boîte et allez aux champs; ouvrez les yeux, regardez les premiers paysans vuuis, et copiez avec intelligence.*⁴⁷⁵

Enmanuel de Lerne, desde su tribuna de la revista *l'Artiste*, que a la sazón publicaba la litografía de Chaplin, resaltaba asimismo la importancia de la propuesta renovadora de Leleux:

Bien que, dans un précédent article, L'ARTISTE ait déjà parlé de M. Adolphe Leleux, il est impossible de passer son nom sous silence quand il s'agit du genre que nous traitons ici. M. Adolphe Leleux apparaît le premier à la tête de notre école réaliste. Cette année il a exposé deux tableaux: les Contrebandiers espagnols et les Faneuses de la Basse-Bretagne. Le plus remarquable de ces tableaux est, sans contredit, les Contrebandiers. Ils s'avancent à travers la montagne, les uns à pied, les autres sur leurs mules. Les chiens, ces compagnons de leurs dangers, ces veilleurs de la nuit et du jour, sont tenus en laisse, et seraient capables, à eux seuls, de vous faire reculer par leur aspect sauvage. Des femmes parlent au chef de la bande, fièrement campé sur sa monture et attentif aux renseignements qu'elles semblent lui donner. Comme M. Leleux a bien exprimé l'assurance de ces excellents commerçants, qui, cependant, cheminent avec précaution, l'œil ouvert et l'oreille attentive! Quoi d'étonnant! Ils sont traqués à toute heure, et leurs richesses leur coûtent de rudes travaux et de vives sollicitudes. Néanmoins leur existence n'est pas charmante, et plus d'un d'entre eux ne la changerait pas pour un calme et bourgeois repos. Rien ne manque à cette scène. Les fusils, les grelots, ces mille ornements dont un Espagnol

⁴⁷⁵ DE BAUNES, Maurice, "Salon de 1846", *La revue nouvelle*, Paris, Plon Frères, Tome VIII, 2e année, 1846, Pp. 499-500.

ne peut se passer, tout est là, et M. Gautier, le voyageur au-delà des monts, vous les nommera tous l'un après l'autre. L'allure des contrebandiers est fière; ils descendent bien le sentier ardu, et, quelque dur et rocailleux qu'il semble, soyez sans crainte, le pied ne leur manquera pas.

La solidité de pâte, la fermeté, la forcé du coloris et la franchise d'excluent pas dans cette oeuvre la sagesse et l'harmonie. Au milieu de cette réalité, l'une des plus complètes que l'on puisse imaginer, l'oeil ne rencontré rien de vulgaire, et il peut même entrevoir une charmante teinte de poésie, Quanta u paysage, il est habilment sacrifié, vrai, et parfaitement en harmonie avec la scène. Nous avons vu un commencement d'orage dans les montagnes; c'est bien ainsi que passent les nuages le long des rocs où ils s'arrêtent par lambeaux; c'est bien là ces teintes noirâtre, cette atmosphere lourde et précurseus de la tempête.⁴⁷⁶

En efecto, los contrabandistas pintados por Adolphe Leleux poseen un carácter espontáneo y salvaje, dentro de la coherencia que sus personajes solían mantener, presentando siempre “leur côté farouche et aventureux”, al igual que sus montañeses que “n'ont jamais vu la plaine, et ne soupçonnent point la civilisation”⁴⁷⁷. Éstos se diferenciaban claramente, por ejemplo, de los recreados en fechas aproximadas por Camille Roqueplan; éste “leur donne le loisir d'endosser leurs belles vestes brunes pour aller à la ville ou pour se hasarder au delà des frontières. Les montagnards de M. Roqueplan songent déjà à se dépayser”⁴⁷⁸. Con respecto a este último pintor, que trata de semejantes temáticas en estos mismos momentos, al parecer de Thoré la pintura de Adolphe Leleux:

...est plus vive, plus passionnée elle se préoccupe de l'effet juste, plus que de la perfection du détail. M. Leleux se garde bien de peigner et de débarbouiller ses bergers. Il les prend sans façon et

⁴⁷⁶ DE LERNE, Enmanuel, “Le Salon. Les tableaux de genre”, *L'Artiste*, IV serie, Tomo VI, 8e livraison, Paris, 26 de abril de 1846, p. 125.

⁴⁷⁷ THORÉ, T, *Opus Cit.*, p. 91.

⁴⁷⁸ THORÉ, T, *Ibidem*.

*sans apprêt, au coin d'un rocher, sur la bruyère épaisse, avec leurs peaux de bête comme des pâtres du temps d'Homère...*⁴⁷⁹

A su vez, Armand recrea también en varias ocasiones el tema del contrabandista, pero a través de un enfoque muy diferente al de su hermano. De 1846 data el grabado realizado por Edmond Hédouin sobre original de Armand Leleux, publicado en la revista *El Artista*, con título *Le Contrebandier*⁴⁸⁰. Por otro lado, se conserva en el museo de Tours una composición con título homónimo⁴⁸¹ y de características muy similares al anterior. Ambas relegan a su prototipo a uno de « les intérieurs sombres et bitumineux » a los que –según Gautier, éste confina ordinariamente a sus personajes⁴⁸². Representado en su propio ambiente doméstico, el contrabandista de Armand pierde su carácter épico, su fuerza ancestral ligada a la tierra y su espíritu vital amante de las aventuras y de la libertad, pero anuncia de alguna manera el ambiente de intimidad que, muchos años después, caracterizará con fuerza al famoso *Contrebandier aragonais*⁴⁸³, de William Turner Dannat, presentado en el Salon des Artistes Français de 1883 con un inusitado éxito popular.

⁴⁷⁹ THORÉ, T, *Ibidem*.

⁴⁸⁰ *Le Contrebandier*. Edmond Hédouin d'après Arm. Leleux. *L'Artiste*. 1846. 4e série, tome VII, julio, agosto, septiembre, octubre de 1846, p.176, (11ª entrega, 13 de septiembre de 1846).

⁴⁸¹ Armand Leleux. *Le Contrebandier*, 1849. Musée de Tours.

⁴⁸² Gautier, escribe textualmente: "M.Armand Leleux, qui se confine ordinairement dans les intérieurs sombres et bitumineux et ne trouve pas à son gré d'ombres assez rousses, de fond assez obscurs pour y découper ses chasseurs andalous ou tyroliens, vient de se décider à sortir de sa nuit, et à nous conduire aux environs de la forêt Noire." GAUTIER, Théophile, "Salon de 1848, 9ème article, Peinture", *Feuilleton de La Presse*, Paris, 3 de mayo de 1848.

⁴⁸³ Número 651 del Catálogo: *Catalogue illustré. Salon de 1883*, Paris, Baschet, 1883, p. 20.

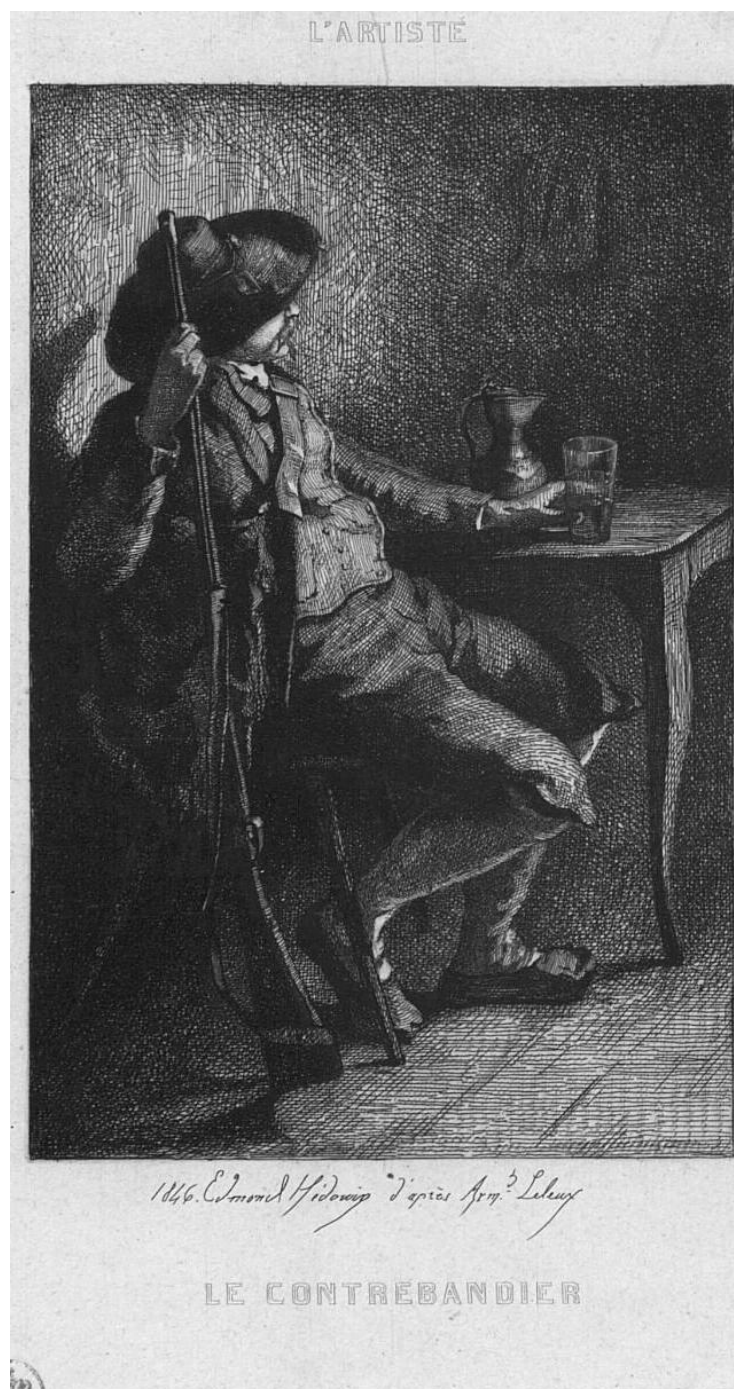


Fig. 95. Armand Leleux
Le Contrebandier
 Edmond Hédouin d'après
 Arm. Leleux
 L'Artiste. 1846
 4^a serie, tomo VII, julio,
 agosto, septiembre,
 octubre de 1846, p.176
 11^oeme livraison 13 de
 septiembre de 1846

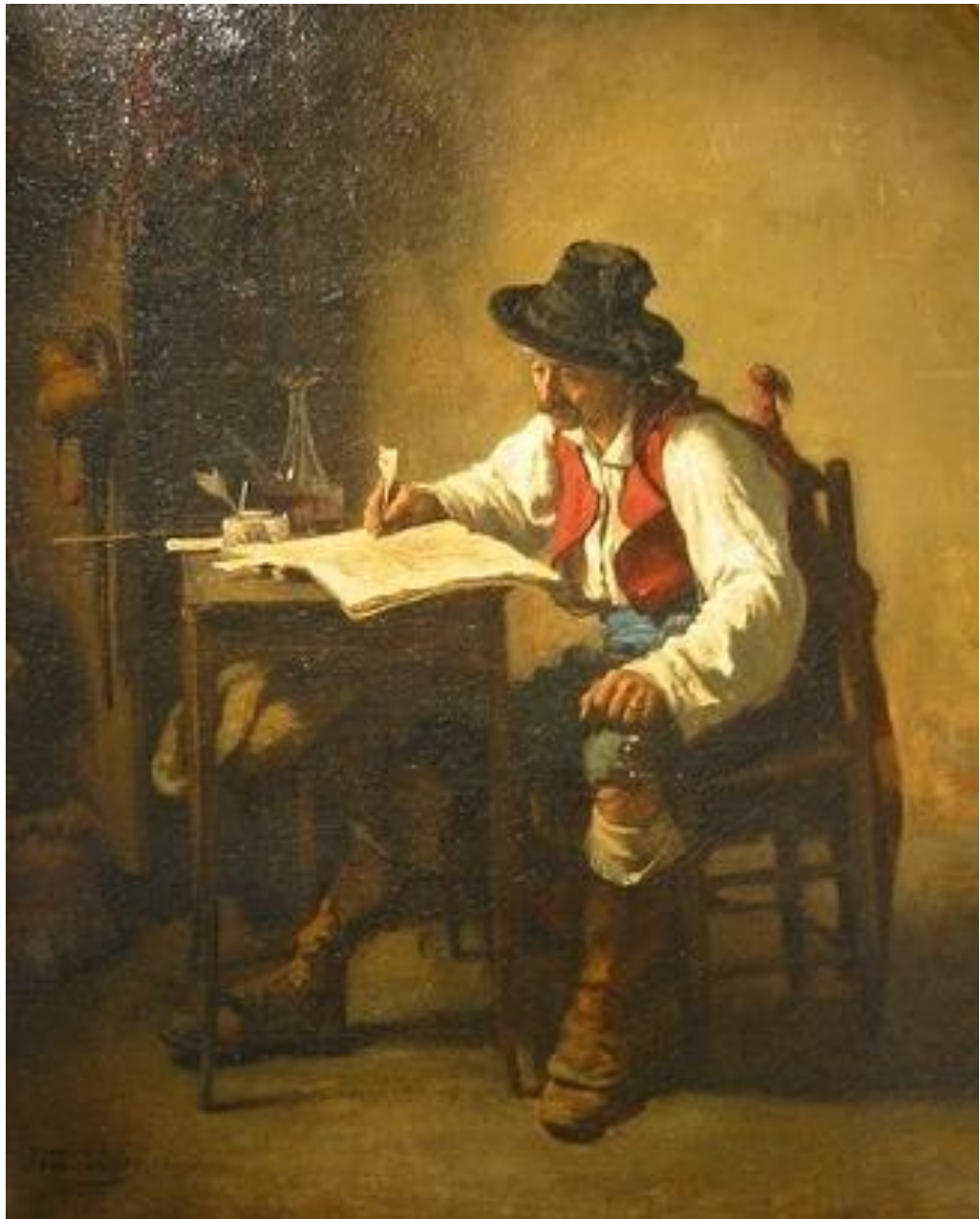


Fig. 96. Armand Leleux
Le *Contrebandier*, 1849
Tours. Musée des Beaux-Arts

Los contrabandistas constituyen un tema romántico por excelencia que se trasmite con fuerza al periodo realista bajo distintos puntos de vista que lo reactualizan a lo largo del tiempo: si el pastor es, por su función, un ser solitario, el contrabandista es un individuo que se ha excluido voluntariamente de la sociedad y de sus leyes. La libertad que ha elegido, le convierte -según la escala de valores priorizada por la óptica romántica-

en un héroe. Uno de esos héroes que en algunos departamentos pirenaicos eran bastante frecuentes. En *Les françaises peints par eux-mêmes*⁴⁸⁴, se recogía este prototipo particularmente habitual en los Pirineos Orientales y en los Bajos Pirineos franceses y también, más cerca de la península Ibérica, en los Pirineos Centrales, en las localidades fronterizas de Gavarnie y Panticosa, donde seguramente Leleux tomó inspiración. La obra de Antoine-Ignace Melling *Voyage pittoresque dans les Pyrénées françaises et dans les departments adjacents* los recoge ya como uno de los elementos imprescindibles del paisaje pirenaico en su vista de la *Cascade du Gave du Val de Gaube*⁴⁸⁵ y el tolosano Camille-Marie Bonard en su litografía con título *Contrebandiers espagnols*⁴⁸⁶, editada en 1838 los representa con su estilo estrictamente lineal, apoyados en el tronco de un árbol, atentos a su entorno, en una típica actitud de “alerta” normalmente asociada a estos personajes de vida misteriosa y aventurera.

⁴⁸⁴ “Le Béarnais, Journal de Voyage”, En: AA.VV., *Les Français peints par eux-mêmes: encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*. Province, Tome III, Volumen 8, Paris, L. Curmer Éditeur, 1842.

⁴⁸⁵ MELLING, Antoine-Ignace, *Voyage pittoresque dans les Pyrénées françaises et dans les departments adjacents*, Paris, Treuttel et Wurtz, 1826-1830. Plancha nº 23.

⁴⁸⁶ *Le Pèlerin. Croquis, souvenirs, chroniques méridionales*, cuyos números (se publicaron un total de 36) integraban siempre un grabado.



Fig. 97. Antoine-Ignace MELLING
Cascade du Gave du Val de Gaube
Voyage pittoresque dans les Pyrénées françaises et dans les départements adjacents,
Treuttel et Wurtz, Paris, 1826-1830.
Plancha número 23

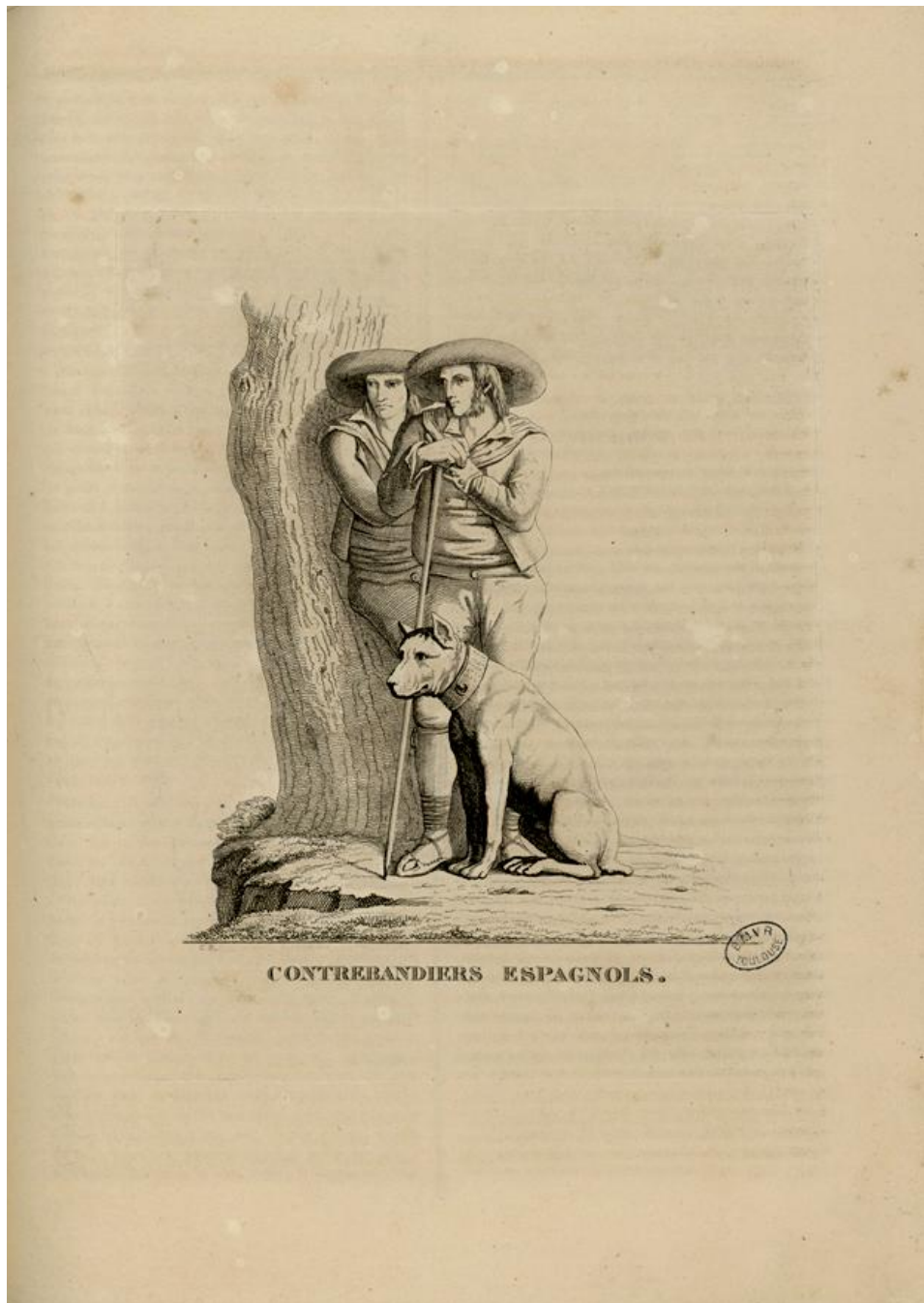


Fig. 98. Camille Bonnard
Contrebandiers espagnols
 Le Pèlerin. Croquis, souvenirs, chroniques méridionales (numéro 1 à 36, année 1838)
 Sibuet. Éditeur
 Leclercq, P.-V. Imprimeur
 1838
 1 f. de pl. gr.s.c.; 31 cm
 Bibliothèque municipale de Toulouse⁴⁸⁷

487

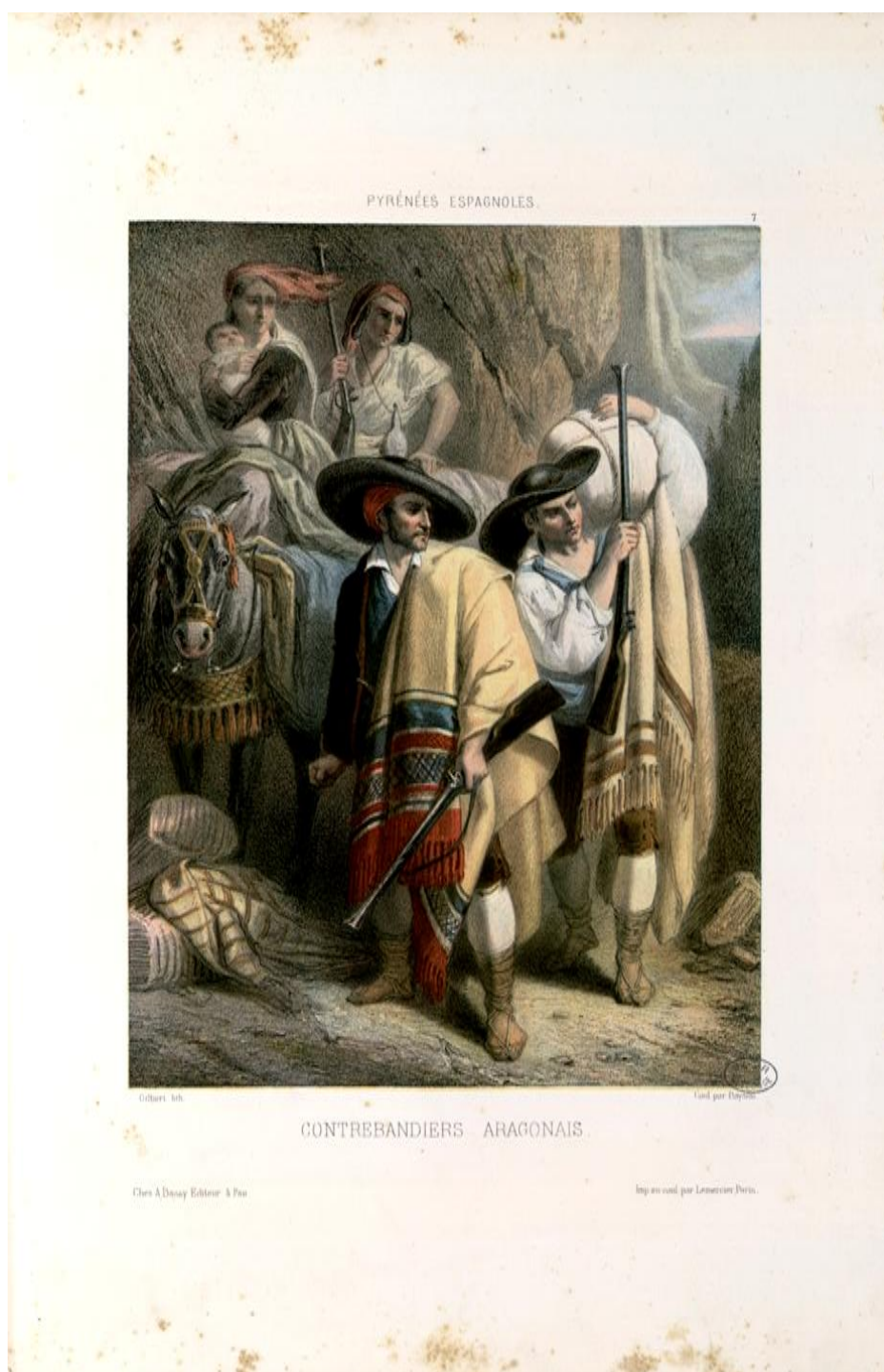


Fig. 99. Victor Dartiguenave
Contrebandiers Aragonais (Pyrénées espagnoles)
 1855-1856
 Litografía. 39 cm
 Pau, chez Auguste Bassy, 1855-1856 (Imprimerie Lemercier)
 Bibliothèque municipale de Toulouse⁴⁸⁸

488

El artista bearnés Alfred Bernad-Victor Dartiguenave(1821-1885)⁴⁸⁹ - que partir de 1840, publica sus primeras litografías en *L'Album Pyrénéen*⁴⁹⁰ - recreará también el tema de los contrabandistas hacia 1855 en su álbum litográfico *Costumes des Pyrénées dessinés d'après nature*⁴⁹¹, sin aportar, en realidad, nada nuevo al género⁴⁹². Perteneciente a una familia de artistas radicados en la localidad de Pau⁴⁹³, con el tiempo se especializará en el retrato y publicará en *Le Charivari* sus expresivos tipos pirenaicos. En su versión de los contrabandistas con título *Contrebandiers Aragonais (Pyrénées espagnoles)*, la única de las doce litografías de su compendio que trata temas españoles, Alfred recrea una iconografía por la que ya se había interesado muchos años antes (*Les contrebandiers des Pyrénées*, Salon de 1838, localización actual desconocida⁴⁹⁴), pero tiene muy en cuenta la manera de tratar el tema que había triunfado en el salón parisino en manos de Adolphe Leleux, lo cual nos habla del poco riesgo o carencia de innovación que plantean sus temáticas pirenaicas resueltas con resabios románticos en pleno apogeo realista. En efecto, puede

⁴⁸⁹ BATCAVE, Louis, "Victor Dartiguenave", *Revue historique et archéologique du Béarn et du pays Basque*, G. Lescher-Moutoué, nº 14, febrero de 1911.

⁴⁹⁰ VV.AA., *Album Pyrénéen Revue Béarnaise*, Pau, Vignancour, 1841.

⁴⁹¹ *Costumes des Pyrénées, dessinés d'après nature par Alfred Dartiguenave, lithographiés par V. Adam, Champagne, Lemoine Jne. et al., Pau, chez Auguste Bassy, 1855-1856, Paris, Imprimerie Lemerrier.*

⁴⁹² GASTON, Marguerite, *Images romantiques des Pyrénées: les Pyrénées dans la peinture et dans l'estampe à l'époque romantique*, Pau, Les Amis du Musée Pyrénéen, Marrimpouey Jeune, 1975, Pp. 224-225.

⁴⁹³ La familia Dartiguenave, originaria de Pau, aportó varios creadores al panorama artístico del siglo XIX. Prosper y Alfred Bernad-Victor hicieron carrera en Inglaterra; en el caso de este último, permaneció en Londres entre 1842 y 1854, estancia tras la que retorna definitivamente a su localidad natal para dedicarse a la enseñanza del dibujo y la pintura, como anteriormente ya lo hiciera su padre. Antes de su estancia en Londres, Prosper presenta algún tema español en el salón de 1837: *Une jeune espagnole*, (número 359, Société des artistes français, *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, et lithographie des artistes vivants, exposés au Musée Royal le 1er Mars 1837*, Paris, Vinchon, 1837, p. 43). A su vez, Victor desarrolla temas pirenaicos como la composición con que debuta en el Salon parisino de 1838, *Les contrebandiers des Pyrénées* y, algunos años más tarde, *Chasseur d'isards ossalois* y *Berger Ossalois* (1841).

⁴⁹⁴ *Les contrebandiers des Pyrénées (número 394 de catálogo)*. Société des artistes français, *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Musée Royal, le 1er mars 1838*, Paris, Vinchon, 1838, p. 49.

observarse en la litografía de Alfred Dartiguenave una semejante tensión en el ambiente rocoso que sirve de escueto marco ambiental a sus personajes, que aporta “à la scène une certaine impression de terreur très-dramatique”⁴⁹⁵ y una similar caracterización de la tipología de aquellos tipos humanos “qui vivent en dehors de la civilisation”⁴⁹⁶, rasgos que llamaron tanto la atención cuando Adolphe Leleux había presentado el tema en el salón parisino a mediados de los años cuarenta.

En la fecha en que Leleux presentó su composición sobre esta temática concreta, los contrabandistas españoles contaban ya con una respetable tradición, no sólo en múltiples representaciones a través del grabado, sino en los propios salones de París, así como en determinadas exposiciones provinciales de arte, al menos desde principios de la década de los treinta. Lo que quiere decir que la obra de Adolphe Leleux no pudo asombrar a sus contemporáneos por su temática, sino por el enfoque y tratamiento nuevos con que ésta se expresaba pictóricamente, por los tintes estrictamente realistas con que se esbozaban estos personajes prototípicos, cuyas representaciones podían ser ligeramente variadas dentro de una relativa uniformidad, siempre deformadas por el tinte de lo literario. Entre las composiciones de este género específico, algunas de las cuales pudieran tener como referencia motivos aragoneses (a falta de comprobación, salvo mención expresa en el título), Marguerite Gaston señala los siguientes⁴⁹⁷: J.B. Louis Gros: *Le Contrabande á main armée* (Salon de 1822, número 168); Jules Defer: *Paysage, site des Pyrénées, le repos du contrebandier* (Salon de 1831, número 491); Joséphine Sarazin de Belmont: *Vue du chaos de Gavarnie, étude d'après nature. Des douaniers français sont à la recherche de contrebandiers espagnols* (Salon de 1831, número 2.847); Joseph Latour: *Scène de contrebandiers, effet du soir* (Exposition des produits des Beaux-Arts et de l'Industrie, Tuoulouse, 1835); Paul Gélibert: *Episode de la vie de un contrebandier* (Salón de 1835, Número 888); Victor Dartiguenave: *Les contrebandiers des Pyrénées*

⁴⁹⁵ T. THORE. *Le Salon de 1846: précédé d'une lettre à George Sand*. Paris, Alliance des Arts, 1846, Pp. 171-172.

⁴⁹⁶ *Ibidem*.

⁴⁹⁷ GASTON, Marguerite, *Opus Cit.*, p. 135.

(Salón de 1838, Número 394); Victor Saint-Rémy: *Contrebandiers espagnols* (Salón de 1838. Número 1590); Fortuné Feroggio: *Contrebandiers des frontières d'Espagne* (Exposition des objets d'art et d'industrie. Cambrai, 1838, número 78); Jean-Pierre Thénot: *Repos de contrebandiers espagnols* (Salón de 1842, número 1.757); Louis François Tronville: *Scène de contrebandiers* (Salón de 1842, número 1.785); Paul Martin: *Rendez-vous de contrebandiers dans les ruines d'un ancien monastère de la vallée de Bastan* (Hautes-Pyrennes) (Salón de 1843, número 922); Charles de Fleuriot: *Contrebandiers espagnols en buvant à la gourde* (Musée Paul Dupuy, Toulouse, número de inventario 67-368-630). Posteriormente (Salón de 1848), Tony Johannot presentará también sus *Contrebandiers de Penticosa*⁴⁹⁸ (número 2.412) y Camille Roqueplan su propia recreación del tema de los contrabandistas aragoneses con su *Aragonaïses des environs de Penticosa*, que en el apartado correspondiente a este artista se comentará con detalle.

Un buen resumen sobre la importancia del contrabando en la economía tradicional de ciertas regiones pirenaicas, es el que nos traza literariamente Charles Davillier en uno de sus más conocidos artículos:

...De même que parmi les Catalans et les autres habitants de la frontière française, il y a parmi les Aragonais bon nombre de hardis contrebandiers. On sait que ce métier aventureux n'est pas plus déconsidéré en Espagne, parmi les gens du peuple, bien entendu, que ne l'était, il y a peu de temps encore, celui de bandolero. C'est par centaines que l'on compte les copias populaires qui célèbrent les hauts faits des contrabandistas, comme ceux des chefs de bandits célèbres, tels que José Maria, Félix Pastor, Botija, Julian Cereto, et bien d'autres de ces « héros à tromblon et à cartouchière », -- héros de trabuco y cañana, comme on les appelle vulgairement. Quand un de ces guapos (braves) est tombé sous la balle d'un douanier,

⁴⁹⁸ Al Salón de 1848, Tony Johannot envía 12 composiciones, al menos 2 de ellas de temática española, como señala Théophile Gautier: "Dans la douzaine de petits tableaux qu'a exposés Tony Johannot, *l'Heureuse Mère, la Mère Malheureuse, les Petits Braconniers, la Jeune Fille, qui garde un troupeau d'oies blanches comme des cygnes, le Retour de la montagne, les Jeunes Femmes de Larunz, les Contrebandiers de Penticosa, les Dames espagnoles faisant l'aumône*, se retrouvent la touche légère et spirituelle, l'aimable coloris de l'artiste, distrait trop souvent de la peinture à l'huile par ses travaux d'illustrateur et d'aquarelliste". En: GAUTIER, Théophile, "Salon de 1848" (10e article), *Fuilleton de la Presse*, Paris, 3 de mayo de 1848, p. 76.

quelque couplet de ces chansons que vendent les aveugles, romances de ciego, vient immortaliser son nom dans la mémoire du peuple.

«Tous les contrebandiers, dit une chanson populaire, - Sont, des hommes de cœur; - Ce qu'ils chargent en Catalogne, - Ils le vendent en Aragon »

Todos los contrabandistas

son hombres de corazon ;

lo cargan en Cataluña,

lo venden en Aragon.

En dépit des minones, s'écrie un Aragonais dans une autre copla, je veux être contrebandier, et j'irai vendre mon tabac à la porte des casernes. » - On sait que les minones sont des troupes légères, particulières à la Catalogne et à l'Aragon.⁴⁹⁹

Es pues en 1847, en manos de Camille Roqueplan y los hermanos Leleux y algunos de sus seguidores, cuando se produce un punto álgido en la representación de las temáticas españolas marcadas por un cierto exotismo, pero también por un estricto realismo. Hasta entonces, si bien los temas de inspiración españoles, habían sido bastante habituales en el periodo romántico, no puede decirse que reposaran en un verdadero conocimiento de la España real. Los « *muletiers espagnols* », los estudios de indumentarias, los « *souvenirs d'Espagne* », que esmaltan los catálogos de los salones románticos, tenían en realidad tan poca relación con la España real como los episodios cómicos y galantes, tradicionalmente inspirados en obras literarias: Don Quichotte, Gil Blas, Le Mariage de

⁴⁹⁹ DAVILLIER, Charles (ilustrado por Gustave Doré), *Voyage en Espagne*, Valencia, Albatros Ediciones, Bibliotheca Imago Mundi (nº 1), 1974. Se trata de una edición fac-simil de la publicada por entregas entre 1862 y 1873 en la revista ilustrada parisina *Le Tour du monde* (versión original del capítulo dedicado a Aragón: Volumen 24, 1872, 2º semestre, Pp. 386-400).

Figaro, o ciertas escenas de contrabandistas, de guerrilla o de la Inquisición⁵⁰⁰

El comentario de Mlle. Jane Dubuisson a la obra presentada en el salon lionés de 1847⁵⁰¹ (inspirada por los recursos suizos) destaca los rasgos « de escuela » que caracterizan a la producción del artista en este momento, que se mueve en diferentes reservorios « pintorescos » europeos en busca de inspiración, dentro de los cuales, algunos artistas recurren a las zonas fronterizas de Aragón y Navarra, por su buena conservación en este aspecto:

M. Leleux, peintre réaliste par excellence, en copiant la nature lui impose son cachet, son sentiment. Parmi les différents aspects qu'elle lui présente, il préfère les plus agrestes, les traits heurtés, les teints hâlés, les haillons picaresques. Son talent a d'abord eu la Bretagne pour mère; il s'était épanoui là comme en terre natale; ses premières inspirations y avaient germé et fleuri tout naturellement; tous ses tableaux naïfs sentaient cette bonne provenance. Aujourd'hui il quitte la Bretagne pour la Suisse; mais c'est à peine une infidélité, tant l'artiste a choisi ses nouvelles amours ressemblantes aux anciennes. Donnez à ces bons Suisses qui s'ébattent joyeusement des jupens ou des brayes; remplacez la clarinette par un biniou et rien n'y manque, voilà les gars. Quoiqu'il en soit les groupes sont bien étudiés, les costumes fidèles. M. Leleux a mis dans cette scène les dons et les qualités dont il a déjà fait preuve, un sentiment exquis de vérité une forme nette et précise, un pinceau facile et sûr; mais comme la critique ne saurait perdre ses droits, nous lui reprocherons un peu de dureté dans la couleur et un peu d'indécision dans la perspective aérienne des plans.

. Con su nueva orientación inspirada por la vida diaria del medio rural estas composiciones, dentro de lo que Gautier califica como « le camps

⁵⁰⁰ GUINARD, Paul, "Romantiques français en Espagne", *Art de France* (II), Paris, Hermann, 1962, p. 191.

⁵⁰¹ DUBUISSON, Jane "Exposition de la Société des Amis des Arts 1846-47", *Revue du Lyonnais*, Volumen XXV, XIIIe année, 145e livraison, enero de 1847, Paris, Common et Cie libraires, 1847, Pp. 72-73.

des Bretons »⁵⁰², suponían una clara reacción a las mitomanías románticas de momentos anteriores, con una inequívoca intención renovadora. Adolphe Leleux expuso aquel año *Jeunes pâtres espagnols* (número 1.040), *Bergers des Landes* (número 1.041), *Retour du marché* (Basse-Bretagne) y *Portrait d'homme* (número 1.042); Edmond Hédouin expuso *Souvenir d'Espagne* (número 805)⁵⁰³ y *Paysanne ossaloise* (Basses Pyrénées) y, a su vez, el hermano de Adolphe, Armand Leleux, varias composiciones fruto de su viaje al corazón de la península Ibérica: *Mendiants espagnols (environs de Grenade)* (número 1.043), *Guittarrero* (número 1.044), *Arriero Andaloux* (número 1.045) e *Interieur* (número 1.046). José Álvarez Lopera, señala la importancia de este viaje, pues Armand es uno de los primeros, si no el primero, de los artistas franceses enviados a España con encargos oficiales de su gobierno para realizar copias al tamaño original de pinturas del Prado (casi siempre de Velázquez).⁵⁰⁴

Además, la producción hispanizante de Armand, puede considerarse ejemplar y muy avanzada en algunos aspectos, ya que explora no sólo el estereotipo andaluz, sino otras posibilidades diferentes expresivas de la España “norteña”, que se ponían en juego de forma inequívoca en su composición *Pasiega hilandera* presentada en el salón de 1848 junto a

⁵⁰² Gautier señala textualmente: “M. Luminais a fait ses premières armes dans le camps des Bretons, sous les ordres du général Adolphe Leleux, en compagnie d’Armand Leleux, d’Hédouin, de Guillemain, de Fortin, et autres gens qui faisaient en peinture pour la terre d’Armorique le même travail que Brizeux en poésie.” GAUTIER, Théophile, “Salon de 1848” (10e article), *Fuilleton de la Presse*, Paris, 3 de mayo de 1848, p. 56.

⁵⁰⁴ Recomendado por Ingres a Edmond Cavé, director general de Bellas Artes francés, en una carta en la que le decía: «Va a España y desearía pintar allí una copia para el gobierno; hay tan bellos Velázquez, pintor admirable y tan poco conocido en Francia, que no dudo, querido amigo, en recomendarle a usted a este joven». Llegó a Madrid, tras pasar por el Levante y Granada, con otra carta de recomendación de Ingres para Federico de Madrazo, en mayo de 1846, y finalmente copió *Los niños de la concha*, de Murillo, porque, según le explicaría José de Madrazo a su hijo, aunque «debió haber copiado uno de Velázquez, como los de Historia de este autor son más complicados, cree no tener bastante tiempo porque piensa volver pronto a París» Parráfos extraídos de la voz “Influencia del Museo del Prado en el arte del siglo XIX” escrita por José Álvarez Lopera para la Enciclopedia del Museo del Prado.
www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/influencia-del-museo-del-prado-en-el-arte-del-siglo-xix/.

otras obras de inspiración netamente española⁵⁰⁵; Théophile Gautier, buen conocedor de lo español, supo destacar en lo que valía esta propuesta representativa de la enorme variedad que define los pueblos de España, más allá del estereotipo meridional:

*La Pasiega hilandera (paysanne fileuse), avec son jupon jaune-serin, sa figure halée et attitude de Parque tournant le fuseau de la vie humaine, nous retrace bien les augustes matrones de la Vieille-Castille, assises sur le seuil de leur cahuttes, et montrant les perroquets brodés sur leur cotte couleur de soufre*⁵⁰⁶.

A diferencia de su hermano, Adolphe Leleux nunca sobrepasó la frontera española, encontrando en estas breves incursiones por los límites de la península temas de inspiración igualmente válidos. Algunas anécdotas del viaje de Adolphe Leleux, también acompañado de Edmond Hédouin, por las fronteras españolas en 1842, han quedado registradas en la biografía que Baschet dedica a este último en la revista parisina *L'Artiste* en 1854⁵⁰⁷; cabe ser recordada aquella en que los artistas se introducen en una celebración religiosa en una pequeña iglesia pirenaica e, ignorando los usos ancestrales de estos valles, se colocan entre las mujeres (los hombres se situaban de forma estrictamente separada en el coro), viéndose confundidos por el pueblo con refugiados españoles, por lo que no se les facilitó comida ni alojamiento. Tras este incidente, debieron dirigirse a la prefectura de Bayonne, donde se les expidió un salvoconducto con el que pudieron moverse libremente por toda la cadena pirenaica.

⁵⁰⁵ Junto a una composición inspirada en lo centro-europeo -*La fenaison (environs de la Forêt-Noire)* (número 2.877 de catálogo)- Armand presenta en este salón tres obras muy expresivas del mundo hispánico: *Cazador Andaluz* (2.878), *Hiladora Pasiega* (2.879) y *Mozo de Mulas* (2.880). Mientras tanto, sus camaradas Adolphe Leleux y Edmond Hédouin se decantan por la presentación de composiciones orientalistas inspiradas en su reciente viaje a Argelia: Adolphe Leleux: *Improvisateur arabe (Algérie)* y *Femmes arabes du désert (Algérie)* (Números 2.875 y 2.876 de catálogo); Edmond Hedouin: *Moulin arabe (Constantine)* y *Café nègre* (Números 2.108 y 2.109 de catálogo). Société des artistes français, *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, et lithographie des artistes vivants, exposés au Musée National du Louvre le 15 Mars 1848*, Paris, Vinchon, 1848.

⁵⁰⁶ GAUTIER, "Salon de 1848, 9ème article", *Peinture, Feuilleton de La Presse*, Paris, 3 de mayo de 1848.

⁵⁰⁷ BASCHET, Amand, "M. Edmond Hédouin", *L'Artiste*, Paris, 15 de abril 1854, 5e série, tome XII, Pp. 86-88.

Este viaje fue sumamente influyente para ambos artistas. En el caso de Hédouin, se orientó preferentemente a la representación de motivos del valle de Ossau, según advierte su biógrafo Armand Baschet⁵⁰⁸ y en el futuro a la representación preferente de la zona pirenaica vasca. Adolphe, en cambio, se decantó como hemos visto por la representación de motivos más netamente españoles, a los que supo imprimir una particular espontaneidad e indudable verosimilitud. En este sentido sobresalían con especial esplendor las composiciones enviadas al Salon del año 1847, sobre todo sus *Jeunes Pâtres espagnols*; según Marguerite Gaston, haciéndose eco de un dato extraído del Dictionnaire Bénézit⁵⁰⁹ esta obra se conservaría en el Musée des Augustins de Toulouse, dato que se ha podido confirmar como erróneo⁵¹⁰. De cualquier forma, podemos acceder a sus detalles gracias a un aguafuerte debido al buril del artista Charles Chaplin (1825-1891), publicado en un álbum litográfico por entregas con título *Les artistes contemporains*⁵¹¹ en 1848⁵¹² y, según la misma

⁵⁰⁸ BASCHET, Amand, *Opus Cit.*

⁵⁰⁹ GASTON, Marguerite, *Opus Cit.*, p. 274.

⁵¹⁰ Una consulta dirigida recientemente a dicho museo sobre esta obra en particular, nos confirma la suposición de que ésta no se conserva actualmente allí, como asegura el Dictionnaire Bénézit; la responsable de documentación del museo, Christelle Molinié, a través de correo electrónico del 29 de julio de 2010, señala textualmente: “En effet, d’après le Dictionnaire Bénézit le musée des Augustins conserve un tableau de Leleux intitulé Jeunes pâtres espagnols. Or ce tableau ne figure pas dans nos inventaires. Peut-être y a-t-il eu confusion avec le tableau de Eugénie Gallian (Baronne de La Gatinerie)?”

⁵¹¹ En 1846, el crítico T. Thoré da noticias del inicio de esta publicación de litografías, con el proyecto de imprimir varias entregas a lo largo del tiempo (se editó hasta 1853), impulsada por dos artistas: François-Louis Français y Charles de Tournemine. En: BURGER, W., *Opus Cit.*, Pp. 316-317. La editoria fue la parisina Bertauts. Tournemine y el crítico Thoré también proyectaron la publicación de una gran obra de referencia, *L’Art moderne*, que finalmente se frustró

⁵¹² *Contrebandiers (frontière d’Espagne) d’apr. Leleux, dit les Pâtres espagnols*. En: *Artistes contemporains*, Tomo II, Paris, 1848 (nº 69). Dato extraído de: ADHÉMAR, Jean, *Bibliothèque Nationale. Département des estampes. Inventaire du fonds français après 1800*. Tomo 4º, Paris, 1949, p. 286. Citado también por BERARDI, Henri, *Les graveurs du XIX siècle: guide de l’amateur d’estampes modernes*, Tomo IV, Paris, Librairie L. Conquet, 1886, p. 94 (nº 48). Existe un comentario crítico sobre este grabado debido a F. de Lagenevais: “Il y a quelque temps, on vit paraître une eau-forte des Bergers espagnols de M. Adolphe Leleux, dans laquelle l’artiste avait très vivement rendu la naïve rudesse de l’original. Cet artiste était M. Chaplin. M. Chaplin a continué à graver d’autres sujets d’après M. Leleux. Il s’est dit ensuite, je suppose, que puisqu’il imitait si bien M. Leleux sur le cuivre, il l’imiterait également sur la toile. » En: DE LAGENEVAIS, F., « Le Salon de 1849 », *Revue des Deux-Mondes*, Tomo 3, Año XIX (nuevo periodo), Paris, julio, agosto, septiembre de 1849, p.576.

investigadora, en una publicación llamada *Le Moniteur des Arts*⁵¹³. Thoré, juzga la composición con benevolencia, y subraya el atractivo pintoresco de sus personajes, y la integración de éstos en el paisaje:

*Les Jeunes Pâtres espagnols sont de plus grande proportion, Garçons et filles se roulent pêle-mêle sur l'herbe rousse, ramassés en un monceau comme des aiglons dans une aire et jouant avec des petits chiens. Leurs visages cuivrés, leurs rudes crinières, leur bouche un peu bestiale, laissant apercevoir des crocs d'ivoire, leurs mouvements brusques, les étoffes couleur de mousse brûlée, le paysage âpre et stérile, le ciel vif, mais orageux, tout annonce une race bien distincte et un coin perdu dans quelque sierra inaccessible.*⁵¹⁴

Por su parte, el crítico Arthur Guillot, aprecia también esta composición con agrado, poniendo sobre todo de relevancia su sentido colorista y, por supuesto, su fuerte acento pintoresco:

*Les Jeunes pâtres espagnols, par M. Adolphe Leleux, se sont échappés de la palette de l'artiste, tout barbouillés des plus riches nuances. Ils sont, du reste, fort pittoresquement groupés sur un terrain montagneux, où rien n'annonce le passage du soleil qui a bronzé leurs fronts. M. Adolphe Leleux est coloriste, c'est connu. On pourrait bien souhaiter quelque chose à ce peintre; mais il faut le prendre tel qu'il est. Lui aussi, dit-on, vaudrait moins, s'il valait mieux.*⁵¹⁵

Théophile Gautier no pasa por alto esta obra, que comenta volviendo a poner de relevancia el estricto naturalismo que la caracteriza:

Cette scène bien simple et sans grande portée esthétique intéresse et attache comme un drame. La figure la mieux réussie est celle du

⁵¹³ GASTON, Marguerite, *Opus Cit.*, p. 274.

⁵¹⁴ THORÉ, T, *Opus Cit.*, p. 92.

⁵¹⁵ GUILLLOT, Arthur, « Exposition Annuelle des Beaux-Arts », *La Revue Indépendante*, 7e année, 2e série, Tome 7e, Paris, 1847, p. 531.

*jeune pâtre au torse robuste déjà, au profil décidé, au regard presque viril....Le grand mérite de M. Leleux est la sincérité complète, l'étude sérieuse et constante de la nature: et il ne faut pas qu'il s'écarte de cette route étroite, âpre mais certaine.*⁵¹⁶

La crítica de Mantz a las obras presentadas por Leleux en el Salon de 1847, define el conjunto como una confirmación de su tránsito “*sur le sentier de la vérité*”⁵¹⁷ y subraya el carácter lírico de los temas elegidos, así como un asunto que resulta clave en el tema que nos ocupa, la oportuna recurrencia del artista a las posibilidades ofrecidas por los últimos reservorios de un pintoresquismo cada vez más escaso, donde las vestimentas aún eran “coloristas” y no se habían visto transformadas por las arrasadoras modas urbanas provenientes de París:

*Dans le genre de peinture que M. Leleux a adopté, il reste encore beaucoup à faire. Ces scènes intimes de la vie en plein air, ces épisodes familiers de la dure existence des paysans, forment un poème infini. Ces sujets-là valent bien, dans leur vérité originale, les mensonges plus ou moins séduisants dont l'art du XVIIIe siècle s'est montré si prodigue. Il est encore en France des contrées privilégiées où la civilisation, vêtue de noir de pied en cap, n'a pas encore pénétré. La Bretagne nous reste et la frontière d'Espagne, pays vierges malgré les touristes indiscrets, dernier refuge du haillon splendide et du vêtement coloré.*⁵¹⁸

A su vez, el crítico Clément de Ris comenta en profundidad la importancia del artista dentro de las propuestas más innovadoras del momento:

Après M. Delacroix la première place revient de droit à M. Adolphe Leleux, dont le talent fait chaque jour de nouveaux progres, et qui, par son travail, par les efforts éclairés qu'il ne cesse de faire, arrive enfin à la place qui l'attend entre les douze ou quinze grands noms de la

⁵¹⁶ GAUTIER, Théophile Gautier, *La Presse*, Paris, 6 de abril de 1847.

⁵¹⁷ MANTZ, Paul, *Opus Cit.*, p.18.

⁵¹⁸ MANTZ, Paul, *Opus Cit.*, Pp. 21-22.

*peinture moderne (...) La scène la plus simple, pourvu que le soleil y trace de grands partis d'ombre et de lumière, devient pour lui un sujet de tableau. Des cantonniers qui dorment sur une route, des paysans qui dansent sur un chemin poussiéreux ou qui chantent à la porte d'un cabaret, des contrebandiers qui préparent leurs bagages, ou, comme cette année, des petits Pâtres jouant avec des chiens (1030) sur un des premiers plateaux des Pyrénées, voilà les sujets auxquels M. Adolphe Leleux prête le secours de sa touche ferme et franche, de son dessin élégant, de son coloris transparent et solide. Le ciel de son tableau a une finesse et une profondeur qui font supérieurement valor le groupe des jeunes gens, et sur lesquelles s'enlèvent d'une façon magistrale la superbe tête et le torse robuste du jeune chef de la joyeuse bande. Chacun des personnages est bien à son plan, et, chose à laquelle on ne prend souvent pas assez garde, les tons de ces divers plans ont bien la valeur relative comme vigueur et comme couleur qui leur est nécessaire pour reculer ou pour avancer. Les personnes qui ont été dans le midi comprendront l'horizon vigoureux et sourd se détachant sans sécheresse sur un ciel aussi fin. C'est la vérité prise sur le fait. L'immense solitude qui entoure ces charmants bandits et qui leur donne une vaine similitude avec des naufragés au milieu de la mer, a un caractère que nous approuvons fort et qui reproduit fort bien les aspects de la champagne à midi, lorsque tous les animaux font silence, que l'on n'entend plus que le chaume qui pétille et se casse sous une pluie de soleil, et que l'on ne voit bouger autour de soi que les lignes de l'horizon que la vapeur de la terre fait onduler*⁵¹⁹

En general, la pintura de Armand es peor considerada por los críticos que la de su hermano Adolphe; éste último se configuraba como jefe de escuela, mientras Armand, que pintaba temas similares con un similar talento, parece relegado a un plano menos meritorio de segunda fila. “Les frères Leleux” –opinaba Charles Blanc- “appartiennent à cette robuste famille de peintres qui, en France, remonte à Lenain et qui sait trouver du caractère à chaque objet”⁵²⁰. En los dos salones precedentes a 1847, Théophile Gautier había presentado a Armand Leleux y a Edmond

⁵¹⁹ CLÉMENT DE RIS, L, “Salon de 1847”, *L'Artiste. Revue de Paris*, IV Série, Tome IX, Paris, 4 de abril de 1847, p. 76.

⁵²⁰ BLANC, Charles, “Salon de 1846”, *La Reforme*, Paris, 12 de mayo de 1846.

Hédouin como alumnos destacados de Adolphe « partisan exclusif du réalisme ». Escribía en *La Presse* del 16 de abril de 1845: « M. Leleux a un frère, M. Armand Leleux et un élève, M, Hédouin, qui font des tableaux qu'au premier coup d'œil on pourrait croire de leur maître ». De la misma forma, a continuación de un elogio a Adolphe Leleux, escribía el 3 de abril de 1846:

*Au rang de ses premiers imitateurs, il faut compter son frère Armand, si une pareille imitation peut s'appeler plagiat. Qu'on puisse à ce point entrer dans la peau d'un autre, même dans la peau fraternelle, voilà ce qui étonne, quique les arts offrent plus d'un exemple de ces sortes d'absorptions, Les tableaux d'Armand pourraient passer pour ceux d'Adolphe s'ils n'en avaient trop l'air: c'est à cela qu'on les reconnaît. Adolphe Leleux, sûr d'être lui, ne prend pas la peine de se tant ressembler.*⁵²¹

Sin duda, molesto por este tipo de comparaciones, Adolphe Leleux escribe una carta a Théophile Gautier -fecha el 1 de abril de 1847- rogándole no hiciera pasar a ambos artistas como sus discípulos y respetara a cada uno de ellos la originalidad que creían les correspondía por derecho.⁵²² En su crítica al Salon de 1848, Gautier intentaba rectificar públicamente este malentendido:

*Nous mettons ici M. Adolphe Leleux, parce que son nom vient naturellement à côté de celui de son frère, et non dans l'idée de faire aucune espèce de parallèle entre eux. Chacun marche à présent dans sa route, et la distance qui les sépare devient plus grande de jour en jour; il ne faudrait donc pas inférer de cette juxtaposition que l'un imite l'autre; tous deux ont trouvé leur originalité et n'ont plus rien de commun que la signature.*⁵²³

⁵²¹ GAUTIER, Théophile, "Salon de 1846", *La Presse*, Paris, 3 de abril de 1846.

⁵²² Carta nº 979 de Adolphe Leleux a Théophile Gautier, En: LACOSTE-VEYSSEIRE, Claudine (Bajo la dirección de Pierre Laubrier), *Théophile Gautier, Correspondance Générale, 1846-1848*, Genève-Paris, Librairie Droz, 1988, Pp. 189-190.

⁵²³ GAUTIER, Théophile, "Salon de 1848" (10e article), *Fuilleton de la Presse*, Paris, 3 de mayo de 1848, p. 67.

A partir de un momento dado, el recurso a las temáticas pirenaicas en la producción de Adolphe Leleux y de sus seguidores, parece perder interés. En sus comentarios al Salón de 1849, otro crítico, F. de Lagenevais, se lamentaba del abandono de esta fértil línea de producción iconográfica emprendida por el artista, quien según su criterio parecía haberse unido a la “secta de los levantinos”⁵²⁴, siguiendo la estela de Delacroix:

*Tout cela, en somme, n'a pas grande originalité; M. Leleux est un de ceux qui ont abdiqué leur inspiration personnelle pour suivre le torrent, et c'est grand dommage. Il y avait de lui au salon de 1846 ou 1847 un tableau qui promettait mieux. Vous vouvient-il de ces petits pâtres espagnols rassemblés au milieu d'une vaste lande comme une nichée d'aiglons sur une aire? Le vent d'automne fouettait leurs têtes brunes et leurs pittoresques haillons. Groupe, attitude, couleur, tout était d'une vivacité, d'un entrain charmants. Avec un peu plus de dessin, cette vigoureuse peinture eut brillamment marqué la place de M. Leleux. Où retrouver maintenant l'Adolphe Leleux de cette époque? et il y a de cela deux ans à peine!*⁵²⁵

En efecto, como muchos otros de sus camaradas generacionales, en una deriva que parece natural en –al decir de Léonce Bénédicté « ce chasse-croisé incessant des artistes entre la Bretagne et les Pyrénées, les

⁵²⁴ Señala textualmente: “Après M. Delacroix, M. Adolphe Leleux et M. Hédouin sont deux notabilités de la secte des Levantins. ». DE LAGENEVAIS, F., « Le Salon de 1849 », *Revue des Deux-Mondes*, Tomo 3, Año XIX (nuevo periodo), Paris, julio, agosto, septiembre de 1849, Pp. 575. En efecto, estos pintores parecen ser atraídos definitivamente por el orientalismo en el Salon de 1849. El comentario crítico continúa: “...La Danse, des Djinn, de M. Adolphe Leleux, n'a qu'une assez mince valeur comme composition, surtout quand on songe à la Noce juive de M. Delacroix. Ce sont des Maures accroupis regardant tourner une almée; nous avons vu cela partout. Au point de vue de la couleur, ce tableau mérite pourtant l'attention la lumière, projetée du plafond dans la salle, forme à droite et à gauche deux cascades d'un effet bizarre; il en résulte, à une certaine distance, un défaut d'unité, et la toile semble divisée en trois compartiments. A part le papillotage qui est la suite inévitable de cette disposition, le peintre a montré une grande habileté. Le mur du fond est dans une demi-teinte exquise. - M. Hédouin, qui avait commencé par peindre à la truelle, comme M. Decamps, a adopté depuis une exécution douce et léchée. Ses Femmes mauresques sont vêtues d'étoffes chatoyantes fort agréables à l'oeil. Je prise moins l'aspect savonneux de cette grande muraille blanche et rose semée de taches grises. Ces taches sont de folles ombres projetées par une treille; mais on ne le voit pas tout d'abord, et il semble que ce soit une nuance inhérente à la pierre.”

⁵²⁵ DE LAGENEVAIS, F., *Ibidem*.

Pyrénées et l'Alsace, l'Espagne et l'Algérie ou le Maroc »⁵²⁶, Adolphe Leleux acabará abandonando sus temas predilectos para afiliarse por un tiempo al orientalismo, como pone en evidencia también Théophile Gautier, no sin ironía: “Renonçant à ses Bretons et à ses Aragonais, M. Adolphe Leleux est allé faire une excursion en Afrique, et nous est revenu avec une toile représentant un improvisateur arabe..”⁵²⁷ Otros artistas recogerán su testigo. Así Alexandre Guillemin que también, como veremos, seguirá prestando en el futuro una atención preferente a los motivos pintorescos del Alto Aragón en su larga carrera como pintor:

*La Bretagne, désertée par M. Adolphe Leleux, rentre naturellement sous la suzeraineté de M. Guillemin. Il y a du sentiment dans la Lecture de l'Évangile et dans la Prière du soir; dans le Baptême et dans l'Avare, l'artiste a mis une intention comique.*⁵²⁸

Acompañado por su inseparable Edmod Hédouin, realiza en 1847 un periplo por Argelia, que le reportará la posibilidad de recrear temas exóticos en su próxima producción. La influencia estética y vivencial de Delacroix está en ella presente, y el ojo experto de Théophile Gautier la advierte:

*Nous y blâmerons pourtant une certaine désinvolture à la Delacroix, contre laquelle M. Adolphe Leleux fera bien de se mettre en garde. Nous sommes sûrs qu'averti du danger, le peintre des paysans et des contrebandiers va nous faire des Bédouins, Maures et Kabyles non moins naïfs, non moins vigoureux que leurs frères basanés; le burnous, sous son pinceau raffermi, tombera à plis aussi puissants que les grègues des gars de Plomeur ou d'Auray, et les champs des palmiers nains se dérouleront aussi solides dans ses tableaux qu'autrefois les landes de bruyères et d'ajonc.*⁵²⁹

⁵²⁶ BÉNÉDITE, Léonce, *Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris. Rapports du Jury International*, Introduction générale, Tome 1e, 2e Partie, Beaux-Arts, Paris, Imprimerie Nationale, 1904, Pp. 336-337.

⁵²⁷ GAUTIER, Théophile, “Salon de 1848” (9e article), *Fuilleton de la Presse*, Paris, 3 de mayo de 1848.

⁵²⁸ MANTZ, Paul, *Opus Cit.*, Pp. 19-23.

⁵²⁹ GAUTIER, “Salon de 1848, 9ème article”, *Peinture, Feuilleton de La Presse*, Paris, 3 de mayo de 1848.

Después de su intenso acercamiento al mundo de los Pirineos y de su breve aventura orientalista, los acontecimientos de 1848, condujeron al mayor de los hermanos Leleux a intrincarse por una nueva vía que encuentra inspiración en los acontecimientos históricos del momento; surgen obras como *Le Mot d'ordre, scène de juin 1848*; *La Sortie*, otra escena de junio; una *Patrouille de nuit a cheval, scène de Février*, en el museo de Lyon; un *Promenade publique à Paris*, que pasó a manos del Emperador; un *Convoi de prisonniers de juin*, adquirido por la Société de Boulogne-sur-Mer, etc. Tras el tributo pagado de alguna manera – provisionalmente- a los acontecimientos políticos, Leleux volverá a sus temas tradicionales, que durante el resto del siglo seguirán teniendo cabida en los sucesivos revivals de la pintura de género; aunque en ellos el Alto-Aragón ya no tenga ninguna presencia, otros pintores le tomarán el relevo.

3.5. PENGUILLY-L'HARIDON, Octave (Paris, 1811-1870)

Aunque su formación básica fue la de militar, recibió desde muy joven —a partir de 1835— instrucción en dibujo y se integró en el mundo artístico parisino con un relativo éxito, participando de forma constante en los salones de la capital francesa hasta su muerte. En ellos destacará muy especialmente, de forma tardía, por una composición de corte realista aderezada con elementos iconográficos muy extraños: *Combat de Trente* (1857, musée des Beaux-Arts de Quimper).

Al igual que para muchos de sus camaradas generacionales, en la fase temprana de su producción, Bretaña, Alsacia y los Pirineos, se conforman para este artista como focos de inspiración preferidos, dentro de los intereses realistas abanderados por Adolphe Leleux. Bretaña le inspirará paisajes y evocaciones históricas que difundirá en importantes ediciones ilustradas como *Bretagne ancienne et moderne* et *Bretagne et Vendée*, de Pitre-Chevalier⁵³⁰. No perduran muchas huellas de la producción pirenaica de este artista. Podemos reconocer alguna de ellas a raíz de su aparición ocasional en el mundo de las subastas; así, la titulada *Le repos des bandits*, fechada en 1836 (Óleo sobre lienzo, 63 x 70 cm)⁵³¹, obra de la que, lamentablemente, no poseemos registro gráfico ni descripción que nos permitan conocer sus pormenores. Las características propias de la recreación del tema de los contrabandistas en manos de Penguilly, se manifiestan con fuerza en uno de los pocos ejemplos iconográficos que se han podido localizar en este terreno: la litografía *Les*

⁵³⁰ En estos años iniciales, en su comentario al salón de 1848, el crítico Champfleury, pone en cuestión la calidad literaria de estas ediciones en que los realistas « de género » solían colaborar como ilustradores. Señala textualmente « Penguilly renonce à faire des illustrations pour de mauvais livres de pacotille qui ne resteront qu'à cause des images, il aura raison, car ses débuts dans la peinture ont été remarqués (...) Les frères Leleux et M. Hédouin, les chefs de l'école bretonne picturale — infiniment supérieure à l'école bretonne littéraire, — sont arrivés aujourd'hui au rang qu'ils méritaient ». TROUBAT, Jules (Introducción), *Œuvres posthumes de Champfleury: 1846-1851*, Paris, A. Lemerre, 1894, p. 62-63.

⁵³¹ Sala de subastas Jean Dit Cazaux-Dubern-Briscadieu (Bordeaux, 5/07/2001), Lote nº 14. Precio de remate 3.049 euros.

contrebandiers, editada hacia 1850⁵³², en la que se representan de forma simultánea varias escenas y elementos típicos de las aventureras actividades de estos personajes míticos del mundo pirenaico, caracterizados -como era costumbre del artista- con mucho detalle, en el ambiente agreste e inhóspito de los puertos fronterizos. La imagen demuestra sin ambages algo que Gautier había observado como uno de los rasgos más definitivos de su estética: “Ce qui nous plaît dans M. Penguilly l'Haridon, c'est la manière originale dont il envisage les sujets les plus usés; il sait toujours y découvrir quelque aspect inattendu quelque sens nouveau et bizarre”⁵³³

⁵³² Imagen extraída de la revista *Les feuilles du pin à crochets* (Pyrénées frontières) n° 7, p. 4. Éditions du Pin à Crochet, Pau, 2006.

⁵³³ GAUTHIER, Théophile, *Abécédaire du Salon de 1861*, Paris, E. Dentu, 1861, p. 303.



Fig. 100. Penguilly-L'Haridon
Les contrebandiers. Litografía (hacia 1850)

Otros de los rasgos que definen el estilo de Penguilly -observable también en su versión litografiada de la vida del contrabandista- es el gusto por la representación de ambientes rocosos, por las formas naturales un tanto caprichosas, que aportan a la realidad en que están inspiradas la más fiel apariencia de ser una excéntrica fantasía.

Aunque los pocos datos obtenidos no han permitido comprobar la recreación aragonesa de una parte de la producción pirenaica de Penguilly

en este periodo, la importancia de ésta ha de considerarse más que probable, dado que es citado a menudo por los críticos e historiadores como uno de los señalados practicantes de las temáticas extraídas del mundo de las fronteras hispanas, que permanecía casi indemne frente a la imparable erosión de los recursos tradicionales sufrida en este periodo por buena parte del territorio francés. Los comentarios que el crítico Clement de Ris vierte sobre ciertas obras de inspiración hispana creadas por Penguilly -como *Un Mendiant*, expuesto en el salón de 1847, nos permiten comprobar hasta qué punto a la crítica de arte del momento no le pasaba desapercibida la influencia que ciertos maestros de la escuela española y, en general, el espíritu de lo hispano, ejercían en estos tempranos representantes del realismo francés:

*M. Penguilly L'Haridon, un autre Breton, a fait preuve dans son Mendiant (1272) d'une fermeté de brosse qui touche peut être à la sécheresse. Cependant cet horrible gueux, aux loques moins en lambeaux que le corps, et qui se traîne sur ses béquilles comme sur des moignons, a je ne sais quelle hideuse grandeur empruntée aux pousseux de Murillo et aux gredins de Ribera qui ne nous déplaît pas, quand elle est rendue avec cette terrible poésie de la réalité.*⁵³⁴

El comentario de T. Thoré a las obras presentadas por Penguilly en este mismo salón (*Le Mendiant* –propiedad del duque de Montpensier- y *Le Tripot*), resalta la preeminencia en ellas de ciertos rasgos “de escuela”, desmerecidos por la supeditación que el artista mantiene respecto a las directrices marcadas por otros maestros de mayor envergadura:

*L'exécution de M. Penguilly est très-ferme, un peu dure; sa couleur vigoureuse; sa manière assez originale, quoiqu'elle participe à un certain degré et en même temps de M. Robert Fleury, de M. Decamps, de M. Leleux et de quelques autres.*⁵³⁵

⁵³⁴ CLÉMENT DE RIS, L, “Salon de 1847”, *L'Artiste. Revue de Paris*, IV Série, Tome IX, Paris, 4 de abril de 1847, p. 77.

⁵³⁵ THORÉ, T, *Le Salon de 1847, précédé d'une lettre a Firmin Barrion*, Paris, Alliance des Arts, 1847, p. 150.

Penguilly insiste en proponer temáticas españolas en su envío al salón de 1848; esta vez se trata de dos obras inspiradas por el inmortal personaje de Cervantes, Don Quijote⁵³⁶, que la crítica Edmée de Syva⁵³⁷ resalta por su marcada originalidad: « L'aspect de ces deux compositions est attendrissant. Une mélancolie profonde y est répandue, et la touche fine et spirituelle de M. Penguilly leur a donné un charme indicible. ». Su atracción por los Pirineos no se agota del todo con el paso del tiempo. Aún, en 1859, expone *Les Approches des montagnes, souvenir des Pyrénées, (versant espagnol)*, que confirma nuevamente esta cierta bizarría en cuanto a la elección de los ambientes naturales que caracterizan fuertemente los ambientes de las composiciones de Penguilly-l'Haridon.

A mediados de los años 50 el artista pasa a ser conservador del musée d'artillerie de Pleyben y prosigue su carrera pictórica sin que tengamos constancia de que volviera a tratar ningún tema de nuestro interés. En 1859, presenta en el salón un paisaje marino titulado *Les Petites mouettes* (1858, musée des Beaux-Arts de Rennes), cuyo tema, composición y colorido plantean una ruptura con los canones consagrados por el artista hasta entonces. Más tarde renueva ciertos aspectos de la iconografía tradicional en su cuadro *Les Bergers, conduits par l'étoile, se rendent à Bethléem* (1863, Musée d'Orsay), que representa a los pastores como beduinos « contemporáneos » acompañados de sus perros, y el lugar al que se dirigen es una humilde masía en pleno desierto, bajo la estrella que la señala.

⁵³⁶ En similares fechas, pintores ligados a los Pirineos como Alexandre Decamps y Eugène Devéria, se interesan por aportar también diferentes visiones pictóricas sobre este emblemático personaje de la literatura hispana. Es preciso añadir el importante número de ilustraciones (756) que su colega Tony Johannot realizara para una edición de *El Quijote* publicada en 1836-37.

⁵³⁷ La escritora las describe de la forma siguiente: "L'immortel ouvrage de Miguel de Cervantes, Don Quichotte, a fourni à M. Penguilly l'Haridon le sujet de deux charmantes toiles, empreintes d'une grande originalité. Sur l'une, on voit le noble Hidalgo, la lance en arrêt; une ardeur chevaleresque le transporte; il précipite Rossinante au galop, afin d'aller pourfendre les moulins à vent que son imagination transforme en autant de géants. Sur la seconde toile, c'est le retour de Don Quichotte. Quel contraste ! Le malheureux chevalier, le corps brisé, la mort dans l'âme, est monté sur le grison de son écuyer; Rossinante, éreinté, suit derrière, et Sancho, qui dirige la triste cavalcade, frappe à la porte du manoir, qui ne verra plus sortir Don Quichotte que pour aller à sa dernière demeure. », DE SYVA, Edmée, « Salon de 1848 – Troisième et dernier article », *Journal des demoiselles*, n° 7, 16^e année, 4^e série, Paris, 1848, Pp. 214-215.

3.6. ROQUEPLAN, Camille (Mallemort, 1803-París, 1855)

Alumno de Antoine-Jean Gros (1771-1835) y de Abel de Pujol (1787-1861), ingresa en la École de Beaux-Arts de París en 1818. Introducido en la causa romántica por Camille Flers (1802-1868), busca en un principio su propia vía de expresión a través del paisaje, en una línea estética a medio camino entre Eugène Isabey (1803-1886) y Paul Huet (1803-1869). Entre 1822 (en que debuta con *Soleil couchant*) y 1855, expone regularmente en el Salón de París paisajes, marinas, escenas de género y pasteles, pinturas inspiradas por obras literarias de corte romántico como las de Walter Scott, etc (Quentin Duward, 1823), o escenas galantes con una propensión a lo grácil y vaporoso, en un “revival” de la pintura dieciochesca⁵³⁸; en definitiva, manteniendo un estilo variable y un tanto indefinido, de acuerdo a su personalidad inquieta y curiosa por la experimentación, según observa Théophile Gautier: “...comme ce n'était pas un de ces esprits qui répètent indéfiniment la formule une fois trouvée, il s'engagea dans plusieurs sentiers pris et quittés tour à tour, où sa trace est restée empreinte.”⁵³⁹ Siguiendo este principio de rechazo al “savoir faire”, el conjunto de su producción resulta ciertamente inclasificable: entre algunas de sus escenas galantes o paisajes inspirados por la campiña romana, y otras obras importantes como *La mort de l'espion Morris* (1827, Musée des Beaux-Arts, Lille), *Le Lion amoureux* (1836, Wallace Collection, Londres), o *Van Dyck à Londres* (1838, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris), -e incluso entre estas mismas obras entre sí- no existe prácticamente ninguna relación estilística ni iconográfica, hasta tal punto que podrían ser atribuidas sin dificultad a diferentes artistas. Con el tiempo, su estilo evoluciona hacia

⁵³⁸ Léon Rosenthal explica cómo se impuso rápidamente esta moda estética, en el marco de los años 30 del XIX “Depuis David, les traditions nationales avaient été rompues. Le XVIIIe siècle était méprisé comme une époque de dévergondage et de décadence. Les romantiques avaient partagé cette indifférence ou ces préjugés. Le retour aux maîtres aimables du XVIIIe siècle se fit, sous la monarchie de Juillet, avec une extrême rapidité. Watteau, dédaigné encore en 1830, se vit en quelques années, étudié, estimé et même pastiché. En même temps, Poussin et Lesueur étaient invoqués pour fortifier la cause de l'art spiritualiste”. En: ROSENTHAL, Léon, *Du romantisme au réalisme: essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848* (Reproducción en facsímil de la publicada por H. Laurens, Paris, 1914.), Paris, Macula, 1987, p. 100.

⁵³⁹ GAUTIER, Théophile, *Les Beaux-Arts en Europe*, 1855, París, Michel Lévy, 1855-1856, p. 51.

rasgos más severos y realistas, precisamente a partir, como veremos, de la integración en su amplio abanico iconográfico de las temáticas pirenaicas.

Habiendo sido relegado por el tiempo al rincón de los “artistas menores” del romanticismo, su pintura estuvo sin embargo muy cotizada y su taller muy de moda⁵⁴⁰ en la década romántica de los años 30 y se le puede reconocer como uno de los artistas más carismáticos y representativos de esta tendencia. Además, a través de su humilde pintura de género, es un verdadero pionero de las corrientes realistas que suceden al romanticismo en la pintura francesa de mediados de la década de los 40. Así lo reconocía, por ejemplo, el popular semanario pintoresco parisino *Musée des familles* en la semblanza que dedicó al artista poco después de su muerte en 1855: “Cet artiste était, par le goût et le charme, sinon par le génie, un des brillants maîtres de l'école française au dix-neuvième siècle.”⁵⁴¹ Antes de su definitivo olvido historiográfico, en la exposición Universal de 1855, todavía se recordaba a Roqueplan como “un des plus puissants coloristes de l'école moderne”⁵⁴² y, a propósito de sus obras conservadas en el parisino Musée du Luxembourg (*Marine normande* y *les Filles d'Eve*), Victor Hugo califica al artista en 1867 como un “*maître fin et lumineux...Français par l'esprit de la composition et par la grâce du détail*”⁵⁴³, subrayando su importancia como principal renovador e impulsor, nada más y nada menos, que de toda la fertilísima escuela de pintura de género de la Francia del XIX, a partir de su estancia en los Pirineos:

Ce fut Camille Roqueplan, on peut le dire, qui restaura la peinture de genre. Elle redevint, avec lui, ce qu'elle fut en ses meilleurs temps, le poème de l'intérieur, l'interprétation légèrement idéalisée de la vie intime, un art de luxe et d'élégance fait à souhait pour le plaisir des yeux et l'enjouement de l'esprit. (...)Camille Roqueplan ne s'était

⁵⁴⁰ Algunos de sus alumnos destacados fueron Prosper Marilhat (1811-1847) y Menut-Alophe (1812-1883).

⁵⁴¹ Biografía publicada en *Musée des familles. Lectures du soir*, vol. 23, Paris, 1853, p. 84.

⁵⁴² DE LA ROCHENOIRE, J., *Exposition Universelle des Beaux-Arts. Le Salon de 1855 (2º parte)*, Paris, Martinon, 1855, Pp. 36-37.

⁵⁴³ HUGO, Victor, *Paris Guide: par les principaux écrivains et artists de la France (1e partie, La Science-L'Art)*, Paris, Librairie Internationale, 1867, p. 431.

jamais exclusivement renfermé dans les intérieurs. Il fut un des premiers à découvrir-la nature, si longtemps masquée par les coulisses et les fabriques du paysage académique (...) sa grande manière de paysagiste date d'un séjour aux Pyrénées qu'il fit quelques années avant sa mort. La nature sévère de cette France demi-espagnole, sa race énergique et sombre renouvelèrent son talent. Il trouva pour l'interpréter un style naïf et grave à l'unisson de sa force. Son dessin s'accrut, son coloris redoubla de solidité. Il ne joua pas avec cette lumière des pays chauds qui brûle comme le feu, il en rendit simplement la mélancolie éclatante. Des scènes de la vie montagnarde qui se déroulaient devant lui, il composa des idylles empreintes d'une grâce austère et d'une rustique dignité. Ce que Léopold Robert avait fait pour la campagne romaine, il le fit pour les Pyrénées, avec moins de mise en scène et plus de franchise. Il faut regretter que le Luxembourg n'ait pas acquis une des fortes œuvres de cette maturité de l'artiste.

Son numerosas las biografías publicadas en la Francia del XIX sobre la figura de Roqueplan; sobresale entre todas ellas la de un testigo de excepción de su vida y de los cambios evolutivos experimentados por su obra, Théophile Gautier⁵⁴⁴, que le dedicó siempre una atención preferente en su actividad crítica y un destacado capítulo en su emblemático ensayo crítico *Histoire du Romantisme*⁵⁴⁵.

Para centrarnos en el tema, retomaremos la carrera del variable Roqueplan en el momento en que, enfermo del pulmón, debe viajar al balneario de Eaux-Bonnes en 1844, donde permanece un largo periodo en coincidencia con otros destacados artistas como Eugène Delacroix, Paul Huet, el sueco Wickenberg (que murió poco después en Pau, en 1846) y Eugène Devéria. “Autre miracle vivant des Eaux-Bonnes” –escribe Huet sobre este último en una carta a un amigo, recordando el encuentro fortuito

⁵⁴⁴ SNELL, Robert, *Théophile Gautier, A Romantic Critic of Visual Art*, New York, Oxford University Press, 1982.

⁵⁴⁵ GAUTIER, Théophile, *Histoire du Romantisme. Suivie de Notices Romantiques et d'une étude sur la poésie française. 1830-1868*, Paris, Charpentier et Cie Libraires-Éditeurs, 1874, Pp. 191-199.

de lo que fue por un tiempo una auténtica colonia de artistas⁵⁴⁶. Por su parte, Gautier considera esta larga estancia de Roqueplan en los Pirineos un momento “décisive de la vie de l'artiste: déjà frappé du mal dont il est mort, il était allé demander des forces à l'air tiède du Midi. Reanimé pour quelque temps par cette atmosphère pleine de soleil et de souffles balsamiques, il reprit la palette, et son talent fit peau neuve”⁵⁴⁷. Al año siguiente de su llegada al centro balneario, su mejoría era tan notable que parecía un hombre nuevo, pleno de vida y salud; un artista a quien el destino aún le habría de conceder diez años más de vida creativa⁵⁴⁸.

En los Pirineos, además de dedicar su tiempo a los obligados tratamientos de aguas y curas de reposo, el artista realiza algunos paisajes, y ciertas escenas de género inspiradas en los pintorescos motivos del Béarn⁵⁴⁹. Las paisanas bearnesas, que le atraen mucho por la gracia de sus ropajes –aunque para la investigadora Marguerite Gaston éstas “n’ont pas toujours la roubestesse montagnarde”⁵⁵⁰–, y los españoles, por sus tipos acentuados y coloristas, son los dos temas que más interesan al parisino en su estancia balnearia. Precisamente Roqueplan reaparece en el Salón parisino de 1847, tras su larga y obligada ausencia, con varias pinturas representativas de estas temáticas pintorescas. Pinturas dotadas de un tratamiento sobrio, que denotan cambios más que notables con

⁵⁴⁶ En una carta dirigida a A. M. Sollier en marzo de 1846, Huet recuerda algunos pormenores de este encuentro: “Nous avons ici un petit centre d'artistes. Roqueplan, qui fait avec beaucoup de travail et de temps de charmantes choses, Devéria, échappé par miracle a une maladie de poitrine très prononcée, et Wickenberg, le peintre de neige, que le docteur contemple avec autant de surprise que d'admiration. En: HUET, Réne-Paul, *Paul Huet (1803-1869), d'après ses notes, sa correspondance, ses contemporains*, Paris, Librairie Renouard, H. Laurens Éditeur, 1911, p. 160.

⁵⁴⁷ GAUTIER, Théophile, *Les Beaux-Arts en Europe*, 1855, 2ª série, Nichel Lévy Frères, Librairies-Éditeurs, Paris, 1856, p. 53.

⁵⁴⁸ Su amigo Paul Huet, recuerda la benéfica influencia que ejerció la estancia balnearia de Roqueplan sobre su precario estado de salud: “Lorsqu'il est arrivé à Bonnes on était presque obligé de le porter à l'établissement; bien des gens prétendent qu'il n'est pas guéri et qu'il a eu grand tort d'aller à Paris; ce qu'il y a de sûr, c'est qu'il est parti gros et gras, avec les apparences de la santé, à part ce petit restant de toux perfide et traître”. En: HUET, Réne-Paul, *Opus Cit.*, p. 158.

⁵⁴⁹ BATCAVE, Louis, “Les Béarnais dans l'œuvre du peintre Camille Roqueplan”, *Revue historique et archéologique du Béarn et du Pays basque*, N°s de enero y febrero de 1910, p. 217.

⁵⁵⁰ GASTON, Marguerite, *Images romantiques des Pyrénées: les Pyrénées dans la peinture et dans l'estampe à l'époque romantique*, Pau, Les Amis du Musée Pyrénéen, Marrimpouey Jeune, 1975, p. 129.

respecto a su producción anterior: *Visa des passeports à la frontière d'Espagne, vue prise aux environs des frontières d'Espagne y Aragonaises des environs de Penticosa* (Sic), junto a otras vistas y escenas del valle de Ossau, como *Peasants of Bearn*, conservada actualmente en la Wallace Collection, Londres. Además de estas obras, Marguerite Gaston señala la existencia de otra composición de inspiración probablemente altoaragonesa, datada en 1848, y conservada en la antigua colección Nettlefold⁵⁵¹.

⁵⁵¹ GASTON, Marguerite, *Ídem*, p. 295.

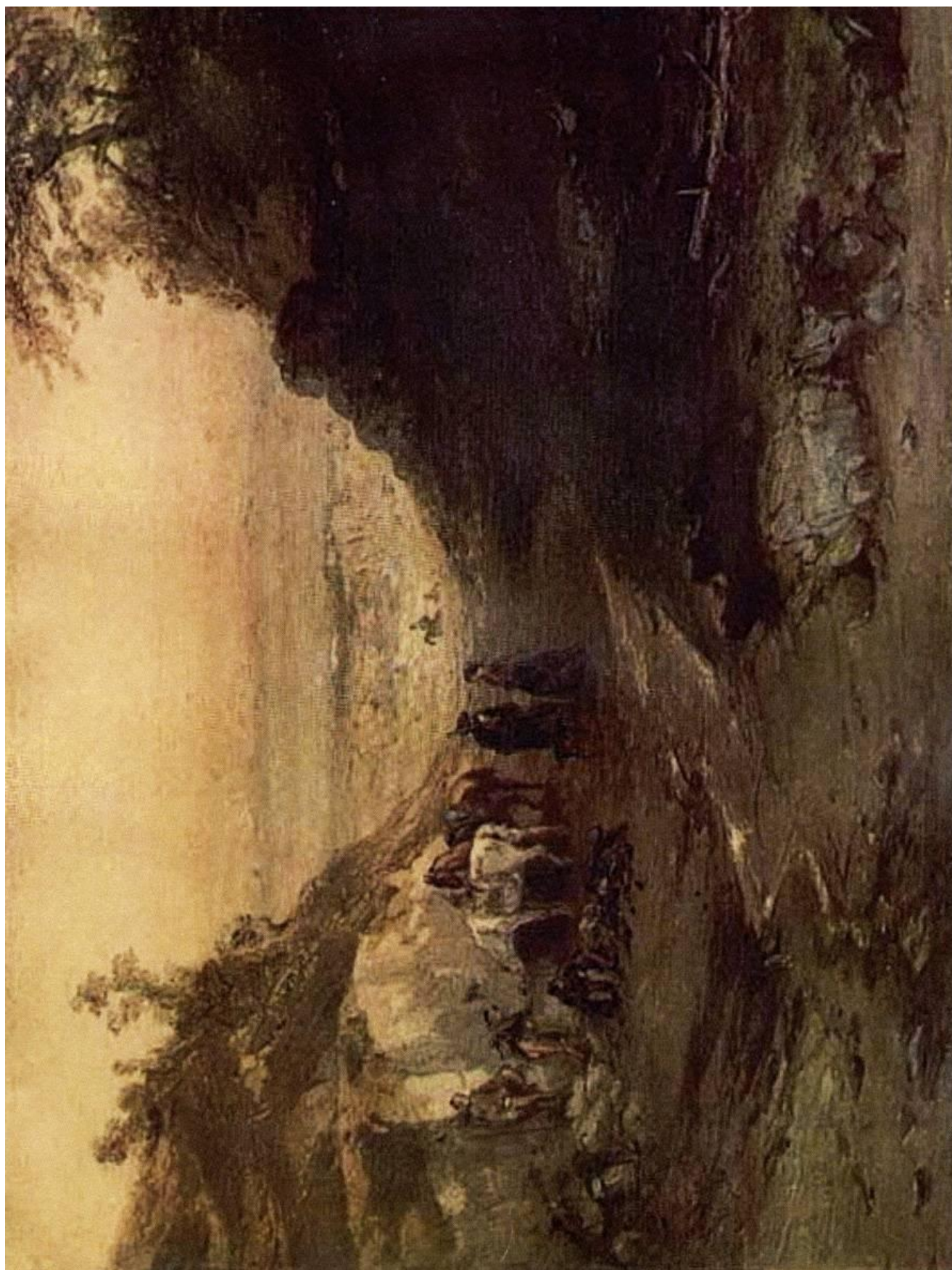


Fig. 101. Camille Roqueplan
A rocky gorge (1848)

Reproducción obtenida de NETTLEFOLD, Frederick John, *A Catalogue of the Pictures and Drawings in the Collection of Frederick John Nettlefold* (4 vol), London & Derby, Bemrose & Sons, 1933-38

Sin duda, esta obra es la reproducida en el lujoso –e inencontrable– catálogo de la colección Nettlefold, editado entre 1933 y 1938⁵⁵², con título *A rocky gorge* (1848)⁵⁵³. Aunque la reproducción localizada no tiene mucha calidad, permite advertir, como señala Gastón, la presencia de varios personajes –algunos de ellos vestidos a la aragonesa– semiescondidos en un lugar retirado, lo que denota su estatus “marginal”. La composición otorga un amplio protagonismo a lo paisajístico y a los contrastes de luz y de sombra que imprimen cierto dramatismo a la *escena*. En la luminosa zona central, que cumple el papel de centro compositivo, destaca la figura de un jinete galopando en la lejanía. El resto de las figuras y caballerías, agrupadas en un medio plano en perfecta integración con el ambiente natural, adopta diferentes actitudes muy realistas.

Hizo falta que Roqueplan traspasara la frontera para que su talento abandonase la “forme séduissante” en favor de “la forme sévère”⁵⁵⁴ que testimonia el conjunto de lo expuesto en el Salon de 1847 y muy especialmente su *Aragonaïses des environs de Penticosa*(Sic). En efecto, a partir de su estancia en los Pirineos, los cuadros del artista parecen tener un aspecto totalmente renovado, hasta el punto de que Théophile Gautier desearía para otros pintores “une bonne maladie qui les envoie passer deux ans aux Pyrénées”⁵⁵⁵. Precisamente a Roqueplan se le había criticado en alguna ocasión el hecho de ser un artista excesivamente sujeto a convenciones, poco dado a obtener inspiración en la naturaleza. Así, por ejemplo, en su crítica al salón de 1834, A.D. Vergnaud se preguntaba:

Je ne sais ce qui donne à ces deux tableaux un aspect rougeâtre, qui n'est pas ele l'harmonie, mais qui vaut mieux cependant que des tons

⁵⁵² NETTLEFOLD, Frederick John, *A Catalogue of the Pictures and Drawings in the Collection of Frederick John Nettlefold* (4 vol), London & Derby, Bemrose & Sons, 1933-38.

⁵⁵³ Sólo ha podido localizarse una imagen de esta obra, difundida a través de Internet en un CD de reproducciones del catálogo original, de venta en la red: http://www.amazon.co.uk/gp/product/images/B000VNSHPQ/ref=dp_image_0?ie=UTF8&n=11052681&s=kitchen.

⁵⁵⁴ PLANCHE, Gustave, “Le Salon de 1847”, *Revue des Deux-Mondes*, Tome 18, París, 1847, p. 282.

⁵⁵⁵ GAUTIER, Théophile, *Les Beaux-Arts en Europe...* p. 53.

*criards: pourquoi M. Roqueplan ne délaierait-il pas toute convention pour copier la nature et faire beau et vrai?*⁵⁵⁶

En efecto, los cambios positivos con respecto a su producción anterior son más que notables tras su estancia pirenaica, algo que no pasa desapercibido al fino olfato de los principales críticos de la escena parisina. Así, T. Thoré, en su crítica al Salon de aquel año, comenta:

*M. Camille Roqueplan était autrefois de cette pléiade gracieuse qui a toutes les sympathies du monde distingué et des jolies femmes, en conservant les qualités du peintre et du coloriste. Depuis qu'il a habité les Pyrénées, il a un peu changé sa manière; son dessin est plus serré, sa couleur moins évaporée, son sentiment plus mélancolique. Il prend les lumières dans une harmonie plus douce et plus reposée, il donne plus de caractère à ses personnages, plus de véritable solidité au relief des formes. Cette métamorphose du peintre aura-t-elle servi son talent? Peut-être. Pour ma part, j'aime autant ses Montagnards faisant viser leur passe-port, ou son Paysage de la frontière espagnole, que n'importe quelle autre de ses peintures précédentes.*⁵⁵⁷

En el mismo sentido se orienta la crítica de Paul Mantz:

Longtemps malade, longtemps absent de nos expositions publiques, M. Camille Roqueplan reparaît cette année avec quelques tableaux rapportés des Pyrénées. M. Roqueplan a été l'un des plus charmants peintres de ce temps-ci; de nombreuses et brillantes toiles, éparées maintenant dans les galeries particulières, ont révélé dans tout son jour son talent gracieux et fin, son coloris aimable, mais peu varié et, après tout, peu réel. Plus de concerts aujourd'hui sous les arbres des parcs Louis XV, plus de beaux cavaliers vêtus de velours causant avec de jeunes coquettes en habit de soie; mais la rude vie des héros de la montagne. — Les Paysans de la vallée d'Ossau, les Espagnols de Penticosa, le Visa des passeports, quoique remplis comme

⁵⁵⁶ VERGNAUD, Amand-Denis, *Examen du Salon de 1834*, par A.-D. Vergnaud, Paris, Delaunay, 1834, p. 39.

⁵⁵⁷ THORÉ, T, *Le Salon de 1847, précédé d'une lettre à Firmin Barrion*, Paris, Alliance des Arts, 1847, p. 89.

*toujours de science, de naturel et d'adresse, accusent dans la palette de M. Roqueplan une modification fâcheuse. Ces toiles sont d'un ton terne et crayeux qui fait regretter les vives nuances du Lion amoureux, du Concert chez Van Dyck et de tant d'autres attrayantes compositions. M. Roqueplan reviendra sans doute à une coloration meilleure.*⁵⁵⁸

Además de estos cambios estilísticos, es observable en la obra del Roqueplan “pirenaico” un nuevo interés realista por la observación de los detalles que implican un alto grado de curiosidad por descubrir la “otredad”, en este caso centrada en lo español, en lo aragonés de forma específica, que le fue relativamente accesible en la misma frontera cercana al balneario donde se vio obligado a permanecer un largo tiempo. Frontera que, al igual que Bretaña y otras escasas regiones privilegiadas del país galo, supone uno de los últimos reductos de pintoresquismo, donde, al contrario que en el resto del país “le vêtue de noir de pied en cap, n'a pas encore pénétré”, uno de los últimos países vírgenes “malgré les touristes indiscrets, dernier refuge du haillon splendide et du vêtement coloré.”⁵⁵⁹

. El caso de Roqueplan demuestra muy a las claras la tesis propuesta por Esther Ortas Durand de que:

El viajero decimonónico en general, y especialmente el romántico, orientó su mirada ávida de pintoresquismo a los personajes e indumentarias populares en los cuales creía reconocer algunas de esas singularidades que hacían del nuestro un país diferente, vale decir también pintoresco y romántico.⁵⁶⁰

Estas singularidades son precisamente las que busca –o, más exactamente, cabría decir, encuentra- Camille Roqueplan en sus

⁵⁵⁸ MANTZ, Paul, *Salon de 1847*, Paris, Ferdinand Sartorius Éditeur, 1847, Pp. 19-23.

⁵⁵⁹ MANTZ, Paul, *Ibidem*.

⁵⁶⁰ ORTAS DURAND, Esther, “El pintoresquismo de personas, tipos e indumentarias aragoneses según los viajeros de la primera mitad del siglo XIX”. VV.AA., *Localismo, costumbrismo y literatura popular en Aragón: V curso sobre lengua y literatura en Aragón*, Zaragoza, D.P.Z. Institución Fernando el Católico, 1999, Pp. 173-200.

incursiones por las fronteras aragonesas próximas a Eaux-Bonnes, que le proporcionan atractivos motivos para su renovada obra pictórica.

Le Visa des passe-ports à la frontière d'Espagne, que tanto agradó en su presentación en el salón parisino al crítico A. Thoré, es, sin duda, la misma que actualmente conserva el Museo Pirenaico de Lourdes con el título fáctico de *Aragonais et son chien* -un pequeño óleo sobre madera de 46 x 37,2 cm, datado en 1845⁵⁶¹. La descripción que aporta sobre esta obra Thoré no deja lugar a dudas sobre su verdadera identidad:

*Dans le Visa des passe-ports, un paysan, debout, se dessine sur un mur blanc, avec son costume pittoresque, son chapeau de feutre et sa figure bâlée. Un grand chien, de cette belle race courageuse et patiente qui partage toutes les aventures de l'homme des montagnes, est assis à ses pieds. A droite, un enfant, demi-nu, se chauffe au soleil; à gauche, sur un perron, monte un des paysans, entre de jeunes filles curieuses. Tout cela doit représenter à merveille l'aspect du pays et l'individualité des habitants.*⁵⁶²

⁵⁶¹ *Aragonais et son chien*. Óleo sobre madera, 46 x 37,2 cm. Lourdes, Musée Pyrénéen. Número de inventario MP 67.28.1.

⁵⁶² THORÉ, T, *Le Salon de 1847...*, Pp..89-90.



Fig. 102. Camille Roqueplan
Aragonais et son chien.
Óleo sobre maderá, 46 x 37,2 cm.
Lourdes, Musée Pyrénéen

En la construcción de su aragonés protagonista, eje de la colorista composición, Roqueplan se intrinca por los intereses de lo pintoresco, con mucha minuciosidad, con precisión casi “etnográfica”; los rasgos y actitudes de sus actores secundarios y los pequeños detalles que ambientan la escena consiguen recrear una atmósfera muy “española”. El montañés viste “a la aragonesa” tocado con pañuelo y un gran sombrero que le otorga una impactante y “misteriosa” presencia. Como los panticutos de su obra *Espagnols des environs de Penticosa* -que posteriormente se describirá con detalle-, este erguido aragonés calza abarcas con correas y abarqueras sujetando los tobillos, medias azules a juego con una ancha faja del mismo color, calzones, camisa de hilo y chaleco y, por supuesto, la clásica y colorista manta de rayas, tan característica de los aragoneses que se movían por la frontera. La actitud expectante de las muchachas osalesas, que observan con una descarada curiosidad al segundo aragonés, engalanado también con un colorista atavío, captado por el artista en el momento de remontar las escaleras con su pasaporte en la mano, expresa de alguna manera ese interés por lo diferente, por lo exótico, que ha impulsado al propio creador a construir su escena. El perro mastín pirenaico, sentado a los pies del protagonista, transmite a su manera la nobleza del más famoso de los mastines de la pintura universal, el de las Meninas de Velazquez; y el niño sentado en el banco, remite claramente a los niños murillescos, esos pequeños pilluelos callejeros, harapientos y piojosos, capaces de inspirar una especial ternura tan característicos del maestro sevillano⁵⁶³. Todo ello demuestra, por parte del artista, un indudable conocimiento y apreciación del arte español, y un claro interés por aplicar creativamente algunos de los caracteres de las estéticas más genuinamente hispánicas en su propia obra. Es preciso recordar a este respecto la influencia que ejerció entre los pintores del momento la apertura, en enero de 1838, de la Galería Española de Louis Philippe, que con sólo diez años de vigencia ejerció una honda influencia en la pintura francesa de todo el siglo. Influencia que se advierte con especial vigor en la configuración y desarrollo del movimiento realista francés, orientando con

⁵⁶³ Hay que recordar que se publica una biografía sobre Murillo en el popular semanario *Musée des Familles* en 1838: “Études historiques. Esteban Murillo par une contemporaine”, *Le Musée des familles-Lecture du soir*, 1ère série, Livraison n° 21, 5ème Volume, Paris, 1er Janvier 1838, Pp. 161-168.

sus particulares acentos la obra de importantes artistas como François Bonvin, Jean-François Millet, Gustave Courbet, Narcisse Díaz de la Peña, Camille Corot., etc, etc. Lo “españolizante” traspasa en esta obra el límite de lo iconográfico y se extiende al tratamiento contrastante del color y, sobre todo, se expresa con rotundidad en la fuerza de esa luz vibrante, propia de las meridionales tierras de España, que llena de color la pequeña porción de paisaje de fondo y reverbera con intensidad en la pared encalada, esclareciendo el espacio y revelando los detalles de la vida cotidiana con diáfana sinceridad.

Como advirtieron la mayoría de los críticos del momento, el conjunto de intereses nuevos presentes en las obras enviadas por Roqueplan al Salon parisino de 1847, supone un cambio cualitativo importante en la evolución del artista, que también Théophile Gautier reconoce, algunos años más tarde, como muy positivo, en la siguiente reseña crítica:

Ce changement complet de manière est un événement grave et singulier dans la vie d'un artiste, surtout lorsqu'il n'implique aucune décadence, aucune pente au maniérisme: arriver du coquet au simple, du spirituel au vrai, du pétillant au lumineux, du gracieux au fort, c'est un bonheur rare, et il est bien des peintres, dont le passé ne vaut pas celui de M. Camille Roqueplan, à qui l'on pourrait souhaiter bénévolement une bonne maladie qui les envoie passer deux ans aux Pyrénées, en tête-à-tête avec la nature. Avec cette intelligence parfaite du coloris, qui ne lui a jamais fait défaut, M. Camille Roqueplan se baignant dans les ondes de cette lumière aveuglante des pays chauds, a compris que ce n'était ni par du jaune, ni par de l'orangé, ni par des tons dorés et cuits au four qu'il parviendrait à rendre cet éclat tranquille, cette lueur implacablement blanche du ciel méridional. Il a eu le courage de ne pas rendre avec du roux ce qui était gris, et avec du bitume ce qui était bleuâtre, — chose bien simple en apparence, mais qui constitue tout un art nouveau.⁵⁶⁴

⁵⁶⁴ GAUTIER, Théophile, *Les Beaux-Arts en Europe...*, p. 54.

Mas, es Victor Hugo quien mejor sabe destacar el papel pionero de Roqueplan por su intención inexplorada hasta el momento de lograr una expresión franca del paisaje, y por trasladar pictóricamente ese característico lirismo contenido en las cosas sencillas que otorga una poderosa personalidad a sus nuevas creaciones:

*Camille Roqueplan ne s'était jamais exclusivement renfermé dans les intérieurs. Il fut un des premiers à découvrir la nature, si longtemps masquée par les coulisses et les fabriques du paysage académique. On se souvient des sites flamands, dont il rendait si bien les ciels gris et bas pesant sur des plaines dormantes, au fond desquelles un moulin étire ses ailes paresseuses. La marine, Vue prise sur les côtes de Normandie, qui est au Luxembourg, est pleine de mouvement et de bruit. Mais sa grande manière de paysagiste date d'un séjour aux Pyrénées qu'il fit quelques années avant sa mort. La nature sévère de cette France demi-espagnole, sa race énergique et sombre renouvelèrent son talent. Il trouva pour l'interpréter un style naïf et grave à l'unisson de sa force. Son dessin s'accrut, son coloris redoubla de solidité. Il ne joua pas avec cette lumière des pays chauds qui brûle comme le feu, il en rendit simplement la mélancolie éclatante. Des scènes de la vie montagnarde qui se déroulaient devant lui, il composa des idylles empreintes d'une grâce austère et d'une rustique dignité. Ce que Léopold Robert avait fait pour la campagne romaine, il le fit pour les Pyrénées, avec moins de mise en scène et plus de franchise. Il faut regretter que le Luxembourg n'ait pas acquis une des fortes œuvres de cette maturité de l'artiste.*⁵⁶⁵

Es posible que, en su nueva inspiración hispánica, además de la oportunidad que le prestó el azar, Roqueplan se dejara seducir también por las temáticas puestas de moda por otros pintores que habían hallado en la naturaleza pirenaica y en sus personajes pintorescos una buena opción para su inspiración romántica, en su evolución natural hacia una expresión más realista. Pintores como Adolphe Leleux que recurren también en fechas aproximadas a los motivos hispánicos que proporcionaba la frontera, o su hermano Armand Leleux, que junto a Hedouin se atreve a penetrar de lleno en la península en una aventura que muchos otros

⁵⁶⁵ HUGO, Victor, *Paris Guide...*, p. 432.

artistas emprenderán poco después de ellos, iniciando una feliz saga de enormes repercusiones no sólo para el propio arte francés, sino también para el conjunto del arte español del siglo XIX. Un viaje del que no se conocen muchos detalles, pero que les permite traer temas nuevos para exponer en el Salón de 1847. Así lo subraya T. Thoré en su crítica, que pone de relevancia, además, las coincidencias y diferencias ostentadas por ambos artistas en las producciones presentadas en dicho salón:

On a dit que M. Camille Roqueplan se rapprochait un peu, dans ce nouveau style, du style de M. Adolphe Leleux. Mais l'analogie est plutôt dans le sujet, dans les costumes et dans la localité de la lumière, que dans le sentiment qui inspire les deux peintres, ou que dans les procédés de leur exécution. M. Roqueplan a été frappé d'une certaine noblesse calme et sérieuse qui élève la tournure et la physionomie de ces enfants des montagnes, tandis qu'Adolphe Leleux a saisi leur côté farouche et aventureux. L'exécution de M. Camille Roqueplan est sobre, logique et correcte. La peinture de M. Adolphe Leleux est plus vive, plus passionnée; elle se préoccupe de l'effet juste, plus que de la perfection du détail. M. Leleux se garde bien de peigner et de débarbouiller ses bergers. Il les prend sans façon et sans apprêt, au coin d'un rocher, sur la bruyère épaisse, avec leurs peaux de bête comme des pâtres du temps d'Homère, ou même grimpés sur leurs longues échasses de héron, quand ils arpentent les landes. M. Roqueplan leur donne le loisir d'endosser leurs belles vestes brunes pour aller à la ville ou pour se hasarder au delà des frontières. Les montagnards de M. Roqueplan songent déjà à se dépayser; ceux de M. Adolphe Leleux n'ont jamais vu la plaine, et ne soupçonnent point la civilisation.⁵⁶⁶

Otra de las composiciones de Roqueplan inspiradas por el atractivo mundo de nuestros Pirineos, la titulada *Aragonaïses des environs de Penticosa* (Sic), cuya posesión o existencia actual nos es desconocida, debió de ser, como el anterior, un cuadro de pequeño formato a juzgar por el comentario que del mismo hace T.Thoré en su crítica al Salón de 1847,

⁵⁶⁶ THORÉ, T, *Le Salon de 1847...*, Pp. 89-93.

al incluirlo dentro de los “petits tableaux intéressants”⁵⁶⁷, junto a otras obras de Delacroix, Díaz, Corot, etc.

Esta obra la conocemos muy exactamente gracias a varias reproducciones que, de la misma, se llevaron a cabo en el mismo periodo por el procedimiento litográfico y a través de algunas otras versiones xilográficas que, según se verá a continuación, publicaron determinados semanarios ilustrados españoles en tiempos ligeramente posteriores. La más importante de ellas es una litografía publicada en Francia en 1851, firmada por el artista⁵⁶⁸ (Litografía de Georges Alexandre Fischer)⁵⁶⁹ que se corresponde con las descripciones vertidas en su momento por la crítica:

*Il y a beaucoup à louer dans les Espagnols des environs de Penticosa, de M. Camille Roqueplan. Le talent de l'auteur, qui jusqu'ici ne s'était révélé que sous une forme séduisante, se montre aujourd'hui sous une forme sévère. On pourrait souhaiter un peu plus de richesse dans le choix des tons; mais la tête du personnage principal est d'un beau caracière, et tous les plans du visage sont indicpiés avec une netteté, une précision que nous n'avions jamais rencontrées dans les précédents ouvrages de M. Roqueplan.*⁵⁷⁰

⁵⁶⁷ Los encargos oficiales de entidad eran escasos y los cuadros de pequeño formato estaban muy cotizados en la época. Un cuadro de pequeñas dimensiones, si era de Decamps o Díaz, podía llegar a costar 5.000 francos, pero esta cifra era excepcional. Los pequeños Delacroix se pagaban a 1.000 francos. Los Meissonier, Roqueplan y Eugène Isabey oscilaban entre los 1.000 y los 3.000 francos. Dato extraído de: ROSENTHAL, Léon, *Ops cit*, p. 63.

⁵⁶⁸ Sobre Roqueplan como litógrafo, véase: HÉDIARD, Germain, *Les Maîtres de la lithographie. Camille Roqueplan*, Le Mans, Impr. de E. Monnoyer, 1894.

⁵⁶⁹ Litografía sobre china aplicada. Dimensiones totales 56,50 x 40,00 cm. Imagen de 26,00 x 22,00 cm. Moreau, A. Collection de tableaux modernes. [Tirés du cabinet de M. Adolphe Moreau.] Paris, 1849-53. 130 planchas. Imprenta Lemercier, Paris, 1851.

⁵⁷⁰ PLANCHE, Gustave, *Études sur l'École française (1831-1852) Peinture et sculpture (Tome 2e)*, Paris, Michel Lévy Frères, 1855, p. 252.



Fig. 103. Camille Roqueplan
Aragonaïses des environs de Penticosa (Sic)
Litografía sobre china aplicada. Dimensiones totales 56,50 x 40,00 cm. Imagen de 26,00 x 22,00 cm.
MOREAU, A. Collection de tableaux modernes. [Tirés du cabinet de M. Adolphe Moreau.]
Imprimerie Lemercier, Paris, 1851.

Como bien señala Gustave Planche, Roqueplan plantea en esta obra, no sólo una escena de costumbres más o menos estereotipada que cuenta una historia de contrabandistas -dentro de la rica tradición que esta temática contaba ya en la pintura romántica francesa- sino un retrato minucioso y detallado del personaje principal, cuya penetrante y oscura mirada parece querer mantener un franco diálogo con el espectador. Como veremos en el apartado correspondiente, por su inequívoca fisonomía y particular atavío, se trata con toda probabilidad del mismo joven “montagnard” que Delacroix capta en algunos apuntes a grafito durante su estancia en Eaux-Bonnes en 1845⁵⁷¹, en coincidencia con Roqueplan y varios artistas más. De rostro fino y atractivo, enmarcado por una media melena morena y rizada, su vestimenta y su postura poco convencionales, nos hablan de un hombre espontáneo y libre, no sujeto a normas ni limitaciones, partícipe de una vida aventurera e intensa, y por ello “interesante” desde el punto de vista romántico. El camarada que reposa a su lado de forma indolente, mantiene unos rasgos muy propios de lo hispano en su forma más estereotipada: la morena expresión de su rostro se ve potenciada por las sombras que proyectan las anchas alas de su sombrero bajo la fuerte luz meridional. La escena distribuida en diferentes planos perspectivos se completa con un tercer personaje que parece dormir su “siesta” bajo los árboles, totalmente ajeno a los acontecimientos. Los detalles del vestuario demuestran a las claras el apoyo de la composición en el natural: dos de los hombres llevan grandes sombreros de ala ancha y pañuelo anudado en la sien derecha, mientras el protagonista, con la cabeza descubierta, se sujeta el pelo con una especie de cinta ancha que enmarca su rostro jovial y cargado de nobleza. El folklorista Fernando Maneros nos aporta datos muy precisos sobre las particularidades de estos vestuarios en su análisis de la versión xilográfica española de la obra:

Visten estos dos varones camisas con pequeños cuellos en pico y mangas abullonadas, encima un chaleco oscuro que lucen

⁵⁷¹ Por ejemplo, el titulado *Montagnard des Pyrénées à mi-corps* (Grafito sobre papel vergé. 25,30 x 20 cm) Paris. Musée du Louvre. Département des Arts Graphiques. Número inventario: RF 9444, recto.

completamente cerrado y cubierto en la parte baja por la faja; uno de ellos además nos muestra una chaqueta de solapa triangular sobre su hombro derecho. Los calzones cubren hasta debajo de la rodilla y presentan aberturas laterales que aparecen cerradas; los calzoncillos asoman unos centímetros por debajo. El resto de la pierna lo cubren con medias que se sujetan bajo la rodilla, como muestra el personaje que está sentado, con los camales o cintas que nacen del calconcillo o del calzón; su compañero, que está recostado, luce una media caída, sin sujetar, lo que nos permite así ver la longitud de esta prenda, que alcanza hasta la rodilla. No podemos saber si estas medias son enteras o bien son calcillas, ya que la parte baja está cubierta por unos peales que ascienden hasta media pantorrilla. Calzan abarcas de cuero que se sujetan con correas o abarqueras que se han dispuesto hasta rodear los tobillos. Finalmente señalar que los tres hombres llevan manta; el que vemos más al fondo se ha rodeado con ella, cubriéndose casi por entero, para abrigarse a la hora de echar una cabezada; el que vemos más recostado en primer término la ha dispuesto sobre el suelo para sentarse sobre ella, mientras que el que aparece sentado sobre la piedra, la tiene al lado junto a una calabaza y un cayado o vara, pudiéndose apreciar que es rayada.⁵⁷²

El fondo paisajístico, diluido en la atmósfera un tanto tormentosa característica de la alta montaña, resulta un telón de fondo idóneo para las evoluciones de unos contrabandistas que se aproximan al grupo protagonista, portando lo que parece ser una carga ilegal bajo unos imponentes roquedos.

No debe minimizarse el aire de modernidad que estas nuevas obras de corte realista aportaron al arte de la época en general y a los salones parisinos en particular. Ante su carisma, algunos críticos del momento llegan a presumir la desaparición de la “gran pintura” devaluada por la mediocridad, la carencia de inspiración y de imaginación a que ésta había llegado. El crítico Francis Wey (1812-1882) -el que habrá de ser próximamente gran defensor del extremo realismo de Courbet-, barrunta en

⁵⁷² MANEROS LÓPEZ, Fernando, *Estampas de indumentaria aragonesa de los siglos XVIII y XIX*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses, Colección Bal de Bernera, nº 7, 2001, p. 146.

estas fechas el cambio de situación: « Les tableaux d'histoire ne nous ont-ils pas fait détourner les yeux des paysages ou des petits sujets qui les avoisinent »⁵⁷³. No sólo los elementos secundarios comienzan a elevarse al rango de protagonistas, sino que su selección prueba, además, que la plasmación pictórica no se concibe ya como una evocación o lucubración de realidades ajenas al artista, sino como un vehículo de expresión objetiva de su entorno inmediato y de los acontecimientos que marcan su cotidianidad. La fotografía, que acabará por traer revolucionarios cambios en el terreno de las artes plásticas, comienza de una u otra manera a plantear nuevas formulaciones⁵⁷⁴. Precisamente el crítico Francis Wey maneja en su crítica al Salon de 1847⁵⁷⁵, aplicados a lo pictórico, tres conceptos relativos a los procedimientos fotográficos –fixer, saisir, réalité– en una fecha en que la fotografía sobre papel balbucea y, de forma inminente, el realismo acabará por imponerse con fuerza definitivamente en la escena de las bellas artes francesa a través del poderoso influjo de Gustave Courbet. En el Salon de 1850-51, el gran maestro realista presentará nueve telas, entre ellas los retratos de Berlioz y Francis Wey, y su famoso *L'Enterrement à Omans* (musée d'Orsay). Una escena de género elevada al rango de pintura de historia, que producirá un gran escándalo.

A propósito de Wey, en sus artículos dedicados al Salón de 1847, éste centra su análisis en las obras ligadas a la observación de la naturaleza e insiste en las cualidades de transcripción⁵⁷⁶: « Ce qui signale un

⁵⁷³ WEY, Francis, “Salon de 1846 (1^{er} article) », *Le Courrier français*, París, 22 de marzo de 1846.

⁵⁷⁴ Léon Rosenthal, explica la influencia que pudo tener la naciente fotografía en el terreno de las artes plásticas del momento: “En 1839, Jules Janin expliquait aux lecteurs de *L'Artiste* (“*L'Artiste*”, 25 de agosto de 1839), l'invention récente du daguerréotype. Les peintres trouvaient, dans la photographie naissante, un auxiliaire capable de leur fournir des documents exacts et parfois un moyen de contrôle. Par ailleurs les images fixées sur la plaque sensible, montraient, malgré leur imperfection, que la réalité pouvait, en l'absence de toute élaboration humaine, offrir un haut intérêt, retenir la curiosité et prendre même un caractère artistique”. En: ROSENTHAL, Léon, *Opus Cit.*, p. 357.

⁵⁷⁵ WEY, Francis, “Salon de 1847 (7^e article)”, *Le Courrier français*, París, 9 de mayo de 1847.

⁵⁷⁶ DE MONDENARD, Anne, « Entre romantisme et réalisme. Francis Wey (1812-1882), critique d'art », *Études photographiques*, 8 de noviembre 2000. Puesto en línea el 15 de septiembre 2008. URL: <http://etudesphotographiques.revues.org/index224.html>. Consultado el 20 de septiembre de 2010.

maître, c'est l'originalité et l'indépendance de toute préoccupation d'école; cette originalité, l'étude et l'intelligence de la nature peuvent seules la donner »⁵⁷⁷ El crítico multiplica los ejemplos y cita en particular, como altamente significativa a este respecto, una de las obras pirenaicas de Roqueplan, la titulada *Paysans de la vallée d'Ossau* (Wallace Collection, Londres):

*Ce n'est point là un de ces vagues souvenirs réchauffés au jour de l'atelier et interprétés de loin; c'est une rigoureuse étude de la nature, animée par des portraits choisis avec goût et rigoureusement copiés*⁵⁷⁸

Los cambios experimentados por la pintura de Roqueplan en contacto con lo fronterizo, traspasan ampliamente el ámbito de lo iconográfico. Mucho más allá de una renovación en sus temas, su experiencia meridional estimula cambios sustanciales en su tratamiento de lo pictórico, que no pasan desapercibidos al avezado ojo de Théophile Gautier. Éste apunta en una de sus críticas:

...la lumière crue et brillante du Midi produisit une vive impression sur lui, et son talent en reçut des modifications importantes. Il ne chercha plus le clair obscur, la touche limpide et noyée, les contours flous; il arrêta et cerna ses lignes, bâtit plus solidement sa peinture, donna pour fond à ses glacis des empâtements crayeux, et tâcha, par toutes sortes de moyens nouveaux dans sa manière, de rendre avec une fermeté éclatante la nature vigoureuse, solide, mate et sans mystère qui s'offrait à ses yeux. Il fit dans ce système plusieurs tableaux, excellents, peut-être moins bien accueillis que les précédents; car le public n'aime pas qu'on le déroute et qu'on le surprenne: le pommier n'est pas bien venu à donner des oranges, fussent-elles blondes comme l'or et savoureuses au goût. Les Aragonais, les Paysannes à

⁵⁷⁷ WEY, Francis, "Salon de 1847 (6^e article) », *Le Courrier français*, París, 2 de mayo de 1847.

⁵⁷⁸ WEY, Francis, "Salon de 1847 (4^e article) », *Le Courrier français*, París, 13 de abril de 1847.

*la fontaine, le Lit du torrent, relèvent de cette inspiration méridionale, et nous les estimons fort.*⁵⁷⁹

En definitiva, la nueva pintura llamada “de género” que Roqueplan practica con reseñable soltura, supuso un revulsivo en contra del lenguaje etiquetado y grandilocuente imperante en los salones propios del romanticismo, por sus humildes temáticas extraídas del entorno cotidiano y sus tratamientos técnicos más libres y coloristas, y hasta por la impugnación alternativa que suponían sus pequeños tamaños, como señala el crítico De Lerne a propósito del Salon de 1846, en un comentario que sorprende por unos planteamientos que podrían haber sido escritos hoy mismo:

*En somme, nous répétons en finissant, le tableau de genre est noblement représenté au Salon, et, malgré les complaints de quelques esprits chagrins et pessimistes, nous ne croyons pas, pour notre part, que l’art soit mort à jamais en France. Ne nous renfermons donc pas dans une muette et passive admiration du passé. Quelles que soient les oeuvres des siècles précédents, il reste encore beaucoup à faire. Donnons avec mesure et justice le blâme et la louange, mais ne fermons pas obstinément les yeux; car, dans un pays comme le nôtre, où l’artiste travaille, cherche, produit souvent avec talent, la critique peut sans doute user de son droit de sévérité; mais nier d’une façon absolue l’art contemporain, elle ne le peut jamais.*⁵⁸⁰

El interés por los tipos y trajes “exóticos”, que Roqueplan hace suyo en esta nueva etapa en sintonía con algunos de sus camaradas generacionales, supone además una protesta contra las exigencias y limitaciones de una sociedad progresivamente más normativa, “niveladora”

⁵⁷⁹ GAUTIER, “Exposition de tableaux modernes, tirés de collections d’amateurs” (1er article), *Gazette des beaux-arts*, 2e année, Tome 5e, 4e Livraison, Paris, 15 de febrero de 1860, Pp.196-198.

⁵⁸⁰ DE LERNE, Emmanuel, “Le Salon. Les tableaux de genre”, *L’Artiste*, IV série, Tome VI, 8e Livraison, Paris, 26 de abril de 1846, p. 125.

y gris⁵⁸¹. Protesta que se concreta en una apreciación francesa admirativa sobre lo español, en lo que restaba todavía de autenticidad en la cotidianidad de la vida española y en su elemento más visible y más fácilmente expresable desde el punto de vista plástico: sus indumentarias. Las costumbres y vestuarios españoles sintetizaban a ojos del espectador francés las huellas de una rica historia y de unas tradiciones aún vivas y palpitantes, símbolos portadores de una libertad y una pasión, que la civilizada Francia había dejado atrás. Así lo señala Ortas Durand:

*Más allá de los paisajes llamativos o extraordinarios que se revelaban pintorescos, las huellas del pintoresquismo de España y Aragón reverberaban precisamente en su inmediata cotidianidad, la que se encarnaba a los ojos del visitante en ciertos personajes y tipos característicos y en muchos trajes tradicionales de los habitantes de la nación*⁵⁸²

Como argumenta también Ortas Durand, más que los individuos, eran las agrupaciones irregulares de contrabandistas, esos conjuntos de personajes peculiares y marginales que salpicaban -por ejemplo- las inmediaciones de los senderos que conducían a Panticosa, los que imponían con su presencia un tinte pintoresco más denso⁵⁸³. Curiosamente, la apariencia y actitudes, el ambiente general de este grupo de panticutos eternizados por Roqueplan, recuerdan vivamente a la descripción que de unos contrabandistas pirenaicos esboza literariamente el alemán Von Retz en la misma época, con viva emoción romántica: “A la sombra de una peña, no muy lejos del camino, encontramos, en parte de pie, en parte tumbados, uniéndose a un grupo pintoresco, doce contrabandistas españoles”⁵⁸⁴

⁵⁸¹ (GAUTIER, Théophile) GUÉGAN, Stéphane y YON, Jean-Claude, *Théophile Gautier, la critique en liberté*, Catálogo de la exposición presentada en el Musée d’Orsay, París 18 de febrero a 18 de mayo de 1997, p. 50.

⁵⁸² ORTAS DURAND, Esther, “El pintoresquismo...”, p. 178.

⁵⁸³ *Idem*, Pp. 183-184.

⁵⁸⁴ *Reise eines Norddeutschen durch die Hochpyrenäen in den Jahren 1841 und 1842*, Leipzig-París, Brochhaus and Avenarius, 1843, vol. II, p. 128. Probablemente el autor de este viaje sea W. VON RETZ; vid. María del Mar SERRANO, *Las guías urbanas y los libros de viaje en la España del siglo XIX. Repertorio bibliográfico y análisis de su estructura y contenido (Viajes de papel)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1993, Pp.

La literatura de viajes supuso una de las primeras y más importantes fuentes de divulgación de todo este rico mundo “pintoresco” que el Pirineo aragonés todavía atesoraba, y que nuestros visitantes extranjeros supieron apreciar y expresar con un indudable sentido de “modernidad”. Para algunos de ellos, como Lady Chatterton en 1841⁵⁸⁵, las excelencias de su vestimenta convertían a los campesinos autóctonos en un auténtico espectáculo para los sentidos, muy por encima de los otros recursos – paisajísticos, monumentales, etc- que cualquier territorio hispano pudiera ofrecer. Así, escribe:

The number of Spanish peasants, who come over the mountains here from Aragon, add very much the enjoyment of the place. Their dress, particularly that of the men, is more picturesque than any I ever saw, though I thought none could be more beautiful than that of the Catalonians we saw in the Valley of Aran. These wear a high conical hat, with a broad brim, embroidered and tasseled; a coat of green velvet, with a richly-embroidered collar and breast, a waistcoat of brocaded satin, a red, or sometimes lilac, silk scarf tied round the waist, brown striped velvet culottes, garters embroidered in gold, blue stockings, and sandals. Some have a large brown cloak hanging over one shoulder, which does not conceal their brilliant attire, and they hold it with such a graceful and regal air, that one cannot imagine those majestic and most independent-looking beings can be peasants.

¡Seres majestuosos, que parece mentira puedan ser campesinos!...Qué consideración tan diferente, esta de nuestros visitantes extranjeros, a la que, sobre nuestros antepasados pirenaicos, demuestran en esta misma época los redactores de las revistas ilustradas de nuestro país, que aprecian ampliamente estas formas de indumentaria como reliquias trasnochadas del pasado o como un atavismo propio de gentes poco cultas e incivilizadas. Un ejemplo muy gráfico de esta diferencia de

338 y 380. Cita recogida por ORTAS DURAND, Esther, *Opus Cit.*, Pp. 173-200. (Traducción de la autora)

⁵⁸⁵ CHATTERTON, Lady Henrietta Georgiana María, *The Pyrenees, with Excursions into Spain*, (2 vols), London, Saunders and Otley, 1843, Pp. 107-108.

pareceres lo encontramos en un breve artículo escrito a mediados de siglo -1853- en El Semanario Pintoresco Español, titulado *Los montañeses de Aragón*. El redactor de este artículo, se lamenta, no sin chauvinismo, por un lado, de la influencia negativa que las modas francesas ejercen sobre el acervo de las costumbres y atavíos inmemoriales más propios de lo hispano, mientras que, por otro, los describe en términos muy poco favorables, al tiempo que aporta datos muy interesantes sobre las modas imperantes en los altos valles pirenaicos a mediados del siglo XIX y sobre su carácter residual, ya en fecha tan temprana:

A pesar del imperioso dominio é influencia que la voluble y caprichosa moda ejerce desde allende la nación vecina, transmiténdonos sus rarezas y difundiéndose profusamente por nuestra patria, parece imposible que hallándose limítrofes con aquella los montañeses del alto Aragón, habitando los vários valles que se hallan á la falda del fragoso Pirineo, no se hayan alterado ni sus trajes ni sus costumbres, a través del tiempo y de sus inmensas vicisitudes: así al menos sucedia no hace muchos años, época en que se tenia mas inclinación hacia todo lo que era verdaderamente español, que á las importaciones extranjeras. Desgraciadamente para los que se precian de amantes de las singularidades y objetos de su país, ven con sentimiento que la mayor parte de los habitantes de dicha montaña, arrastrados por el tumultuoso torrente innovador del siglo XIX, van estinguendo poco a poco unas y otras, quedando tal vez en breve tiempo no mas que la memoria de sus trajes en las páginas de nuestro SEMANARIO.⁵⁸⁶

...El traje que usan los hombres se reduce á una almilla de bayeta encarnada, faja morada á la cintura, calzon corto de paño pardo y albarca de cuero, cubriendo la cabeza un ancho sombreron de rodela. El de las mugeres es rarísimo y desagradable á la vista; comienza por tener el talle escesivamente alto, ó mas bien puede decirse que carecen de él.; consiste el vestido en una ancha saya de tosco sayal de verde lana, hilado por ellas mismas, un diminuto corsé negro, que cuando mas es de paño, llevando los brazos cubiertos en todo tiempo tan solo con la manga de una grosera camisa, y por

⁵⁸⁶ ALVÁREZ Y ADÉ, Julio, *Semanario Pintoresco Español*, nº 5, Madrid, 30 de enero de 1853 (Ilustrado por la xilografía *Los montañeses de Aragon*, firmada por Sánchez), p. 36.

cueello una alta y bien plegada gorguera; hasta el peinado en ellas es bien extraño por cierto; constitúyelo un cordon de estambre blanco, rodeado con el pelo y puesto circularmente en forma de corona; algunas suelen llevar un pañuelo en la cabeza, y por calzado unas alpargatas. Esto, por lo que respecta á las chesas de condicion humilde; señoras hay en los referidos valles, que haciendo alarde en llevar el traje que les legaran sus ascendientes, visten, aunque con tan poco gusto, de riquísimas telas, cuyos trajes no diferirán ó acaso serán tan costosos como los de las mas elegantes modas parisienses. Estos trajes, mas generalizados en lo antiguo, se han circunscrito mucho; y hoy día solo los llevan en muy pocos pueblos, como Hecho, Ansó, Jassa, Verdun y algun otro.⁵⁸⁷

En 1842, Thomas Clifton Paris quedó subyugado también por las excelencias pintorescas que emanaban de la peculiar apariencia de los montañeses, con los cuales se topó en las primeras eminencias del Pirineo aragonés y durante su arresto en Bujaruelo. Como señala Ortas Durand⁵⁸⁸ “ropajes y peinado contribuían a potenciar el aspecto salvaje de estos altoaragoneses, componente de rudeza y primitivismo éste que precisamente los teñía de pintoresquismo”: en su “*Letters from Pyrenees...*”, Clifton Paris da cuenta de todos estos detalles, en los siguientes términos:

The appearance of these Spanish mountaineers, as they stand in haughty attitudes upon the mountain ridges, is exceedingly wild and picturesque. If the weather be bad or the air cold in the manto wraps them round, otherwise it is carried loosely over the shoulder; their heads are bound with a coloured kerchief or covered with the huge sombréro; a shawl many yards in length envelops the waist, and rude sandals of ox-hide or hempen alpargátas protect their feet. There is, moreover, a fashion of cutting the hair among the younger part of the community that gives a peculiar wildness to the countenance: it is

⁵⁸⁷ Ibídem.

⁵⁸⁸ ORTAS DURAND, *Opus Cit.*, Pp. 188-189.

*shaven close over the crown and allowed to grow and hang in elfin locks from a circle round the base of the scalp.*⁵⁸⁹

Los aragoneses, usualmente ataviados con sus mejores galas tradicionales, aparecen de forma recurrente en el riquísimo corpus de ilustraciones y estampas –xilografías y litografías- que divulgan los Pirineos franceses en el periodo romántico y el primer realismo el Pirineo francés, desde su propia óptica. Normalmente, aparecen como un complemento colorista y amenizador de las representaciones iconográficas de parajes, balnearios y localidades más típicas y visitadas por el incipiente turismo pirenaico. Y es en concordancia con el auge del realismo cuando comienzan a erigirse en protagonistas de escenas a ellos enteramente consagrados.

En España, la imagen de la obra de Roqueplan *Aragonaïses des environs de Panticosa (sic)* fue ampliamente divulgada por medio de una xilografía de apreciable calidad recogida, al menos, en dos publicaciones periódicas diferentes, procedentes con total seguridad de la misma matriz xilográfica –muy probablemente de importación-⁵⁹⁰, aunque usada ésta con siete años de diferencia: la primera de ellas apareció en *El Semanario Pintoresco Español*, en 1853⁵⁹¹, ilustrando un artículo de D.A. de Larroche y la segunda en *El Mundo Pintoresco-Ilustración Española*, en 1860⁵⁹². A este respecto es preciso recordar que el intercambio y la importación de

⁵⁸⁹ PARIS, Thomas Clifton, *Letters from Pyrenees during Three Months' Pedestrian Wanderings amidst the Wildest of the French and Spanish Mountains in the Summer of 1842*, London, John Murray, 1843, p. 197. Cita recogida por ORTAS DURAND, Esther, *Opus Cit.*, p. 189.

⁵⁹⁰ No se ha podido hallar esta misma reproducción xilográfica en ninguna publicación francesa de la época, aunque no puede descartarse tal posibilidad dada la gran versatilidad de la xilografía para ser cedida o intercambiada, no ya entre redacciones periodísticas más o menos próximas, sino incluso entre unos países y otros.

⁵⁹¹ Con el subtítulo de *Habitantes de las cercanías de Panticosa*, esta xilografía inicia, de forma destacada, el tomo correspondiente a 1853 de *El Semanario Pintoresco Español*; ANÓNIMO, *El Semanario Pintoresco Español. Lectura de las Familias-Enciclopedia Popular* (dirigida por Ángel Fernández de los Ríos), nº 1, Madrid, 2 de enero de 1853, p.1. Puede accederse virtualmente a este número en la Biblioteca Virtual Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01349431991028509755802/208313_0004.pdf.

⁵⁹² Con el título de *Habitantes de las cercanías de Panticosa*, se acompaña de un breve artículo generalista sobre este valle pirenaico, sin firma alguna: ANÓNIMO, *El Mundo Pintoresco. Ilustración Española*, Año 3º, nº 26, Madrid, 21 junio 1860, p. 201.

imágenes xilográficas es una práctica usual en las publicaciones españolas del periodo. Aún a pesar de su excepcional calidad, esta imagen constituye un buen ejemplo sobre los argumentos que se han esgrimido tradicionalmente en contra de la consideración artística de la xilografía, técnica que demostró su versatilidad para vulgarizar en nuestro país otro tipo de imágenes más “genuinamente” artísticas: grabados calcográficos, litografías y, por supuesto otras xilografías, fueron copiadas a menudo xilográficamente sin hacer, en la mayoría de las ocasiones, mención expresa a la autoría de los originales u otros detalles de importancia sobre su origen. La amplitud de este fenómeno de vulgarización de este tipo de imágenes provoca incluso que, a partir de un momento dado, las mejores publicaciones den mucha importancia a la procedencia y originalidad de sus grabados xilográficos, como marchamo de calidad. Este es el caso de *El Siglo Píntoresco*, que señala textualmente en la cabecera de su primer número: “...Hemos reunido los dos grandes elementos de la bibliografía moderna: la imprenta y el grabado; es decir, el lenguaje del entendimiento y el lenguaje de los sentidos...Porque ni repetiremos jamás un grabado, ni este habrá servido nunca para otra publicación española y extranjera..” ⁵⁹³. Otro ejemplo al respecto es el de *La Ilustración de Madrid*, que destacaba en su propia cabecera la aclaración: “Dibujos y grabados exclusivamente españoles.”⁵⁹⁴

Pero, a pesar de tales declaraciones de buena intención podemos observar cómo, en realidad, ninguno de los comentarios que acompañan las respectivas reproducciones de la composición de Roqueplan se molesta en recordar la más mínima referencia, ni a la autoría, ni al origen foráneo de la ilustración, ni tampoco al hecho, importante sin duda, de que aquella misma imagen hubiera estado expuesta en el Salon parisino; al menos, el comentario del *Semanario Píntoresco Español*, hace una descripción bastante expresiva de los personajes que en él aparecen:

⁵⁹³ NAVARRO VILLOSLADA, F., *El Siglo Píntoresco*, Tomo 1º, Establecimiento de Grabados e Imprenta de D. Vicente Castelló, Madrid, 1845.

⁵⁹⁴ Puede leerse esta declaración de intenciones en la portada de *La Ilustración de Madrid*, Tomo 1º, Madrid, 1870.

... Pero no es una descripción lo que nos hemos propuesto escribir aquí, sino unas cuantas líneas que motiven la lámina que ofrecemos representando à unos habitantes de las cercanías de Panticosa: este grabado, notable por la verdad de los trajes, por el carácter de las figuras, por la naturalidad de las actitudes, es mas notable aún por el sentimiento grabe (sic) y tranquilo, por la vaga melancolía que el artista ha sabido imprimir al paisaje.⁵⁹⁵

La prematura muerte de Roqueplan a los 47 años de edad, privó al panorama artístico francés de uno de sus artistas mejor dotados que, muy probablemente, hubiera conquistado metas muy notables si su enfermedad no le hubiera impedido desarrollar todo su potencial. Así lo considera, por ejemplo, su gran valedor, Théophile Gautier que, tras su fallecimiento, se lamentaba:

En perdant Camille Roqueplan, l'école française a perdu un de ses coloristes les plus fins, les plus clairs, les plus lumineux; un peintre charmant qui avait su, chose rare, introduire l'art dans la grâce et cacher un travail sérieux sous une facilité épanouie. Ces tableaux si gais, si vifs, si spirituels, si amusants pour l'œil, sont de vrais tableaux de maître, et la postérité les reconnaîtra pour tels."(...) Il avait, depuis longtemps, reçu l'atteinte mystérieuse, et sous un air d'enjouement il languissait et dépérissait; l'air salubre de Pau lui avait rendu, pour quelque anés, une santé trompeuse, et se samis ont pu le croire sauvé. Vain, espoir, au'a démenti une crise suprême! Quique la science eût prévu une telle fin, la mort même attendu, semble si brusque, qu'on a éprouvé à cette nouvelle une surprise douloureuse, Eh qui! Ce talent si jeune, si frais, si charmant, si aimé, interrompu ainsi, au plus beau de sa carrière! Tant d'intelligence, d'esprit et de grâce perdus à tout jamais⁵⁹⁶

La enfermedad, en efecto, le afectó en gran manera, y durante una porción importante de su carrera no pudo hacer frente a encargos de entidad. Tal vez, por ello, estos pequeños formatos inspirados por el Alto

⁵⁹⁵ ANÓNIMO, *El Semanario Pintoresco Español. Lectura de las Familias-Enciclopedia Popular* (dirigida por Ángel Fernández de los Ríos), nº 1, Madrid, 2 de enero de 1853, p.1.

⁵⁹⁶ GAUTIER, Théophile, *Les Beaux-Arts en Europe...*Pp. 47-48.

Aragón se ajustaran mejor a la precariedad de su estado físico, dentro de las capacidades de un “esprit chercheur, toujours en quête, toujours éveillé, oubliant la maladie par l’étude, et les défairllances du corps dans la contemplation de la nature”.⁵⁹⁷ En 1850, Roqueplan presenta en el Salon des Artistes Françaises *Diverses études dans les Pyrénées*⁵⁹⁸ y, en 1852, *Fontaine du Grand-Figuier (Pyrénées)*⁵⁹⁹, conservada actualmente en el Musée des Beaux-Arts de Marseille. Esta última composición, en la que destacan la naturalidad de las actitudes y tipos de sus personajes, y la luminosidad meridional de su ambiente general, es objeto de la atención de varios críticos importantes. Por ejemplo, la de los hermanos Goncourt⁶⁰⁰ que describen la escena con todo lujo de detalles:

Un figuier, détachant son dôme de verdure sur un ciel indigo, projette les découpures de son ombre sur des murs d’un blanc jaune que déchirent, fendillent, lézardent une brique, un tesson, tout un chaud dessous de pierres calcinées. Autour de la fontaine, passent, vont et viennent, se pressent et babillent des femmes aux jupes rouges, aux chemises blanches. L’une est à attendre que son vase soit rempli, tandis qu’une petite fille est penchée sur la margelle pour voir couler le filet d’eau. Un groupe de laveuses joliment lié se dispose à charger sur la tête la cruche pansue. Il en est une de dos; un étroit béguin est posé sur le sommet de sa chevelure qui descend en une longue natte sur un gilet rouge, un bras perdu dans le vase, la jupe relevée par derrière comme une soutane de curé; c’est d’une vérité de pose incroyable. Elle a été prise par M. Roqueplan en flagrant délit de caquetage. Il eût voulu peindre une des trois commères de La Fontaine qu’il n’eût pas mieux trouvé. Le terrain râpeux, grenu,

⁵⁹⁷ Ídem, p.55.

⁵⁹⁸ Estas obras debieron ser una serie de dibujos, según la descripción que proporciona la bibliografía *Études prises dans les Pyrénées; dessins En: PARROCEL, Étienne, Annales de la peinture*, Marseille, Ch Albessard et Bérard Éditeurs, 1862, p. 430.

⁵⁹⁹ Número de catálogo 1.109. (Salon de 1852, soixante-quinzième exposition des ouvrages des artistes vivants, Paris, Vinchon, 1852, p. 176). Esta obra también fue presentada en Bélgica, en 1851, (número de catálogo 1.106), bajo la denominación *Fontaine du Grand-Figuier, dans les Pyrénées, côtes d’Espagne. En: Exposition Générale des Beaux-Arts. 1851. Catalogue explicatif. 3ª edición, Bruxelles, Imprimerie de G. Stapleaux, 1851, p. 114*. Este último título no deja lugar a dudas sobre el desarrollo de la acción de la escena recreada por Roqueplan en la vertiente española de la frontera.

⁶⁰⁰ DE GONCOURT, Jules et Edmond, *Études d’art: le Salon de 1852, La peinture à l’exposition de 1855*, Paris, Flammarion, 1893, Pp. 26-28.

crépitant, prêt à se lever en poussière sous la première brise, étrangle une petite mare aux eaux roussâtres, où prennent le bain, avec délices, des canards. Dans un coin, à gauche, un montagnard, adossé à un angle de mur, dort en plein soleil avec une étroite ombre derrière lui. Cette toile est inondée de soleil. La verdure du figuier a cette crudité, le ciel cette intensité de bleu que donne le Midi. Le pittoresque bariolage des costumes, les lumières franches et hardies, les ombres resserrées, ramassées, arrêtées comme par les cernées, font de cette toile peut-être le plus lumineux de tous les tableaux de M. Roqueplan, qui est arrivé à dominer victorieusement le rouge et le noir, victoire sans laquelle Rubens disait qu'il n'y avait pas de grand peintre.



Fig. 104. Camille Roqueplan
Fontaine du Grand-Figuiier (Pyrénées)
Óleo sobre lienzo 117 x 85 cm. Firmada y datada en 1851.
Musée des Beaux-Arts de Marseille⁶⁰¹

⁶⁰¹ Número de inventario: 767; RF 964. La obra estuvo integrada en la colección del parisino Musée de Luxembourg hasta su traslado a Marsella. Marseille, Musée des Beaux-arts © Jean Bernard.

El entusiasmo que los hermanos Goncourt muestran ante la obra de Roqueplan, contrasta vivamente con la apreciación de Maxime du Camp, para quien ésta presenta el gran inconveniente de fijarse en demasía en los recursos más típicos de Decamps⁶⁰², dejándose llevar por una cierta desidia en la conformación de algunos pequeños, pero importantes, detalles formales⁶⁰³:

M. Roqueplan est loin maintenant de l'époque heureuse où il peignait triomphalement Van Dyck à Londres. Si, dans cette nouvelle manière qu'il tend à prendre aujourd'hui, il cherche à se rajeunir, nous ne pouvons que le louer, tout en lui indiquant le danger qu'il y aurait à imiter servilement un maître aussi puissamment original que M. Decamps. La Fontaine du grand figuier manque essentiellement de légèreté et de perspective. Une maçonnerie abrite la source derrière laquelle s'élève un figuier dont les feuilles ont des proportions inaccoutumées, car elles sont plus grosses que les têtes des femmes qui passent dans les premiers plans; l'horizon se ferme par une montagne surplombante où marche un pâtre guidant des moutons, pâtre osanore qui ne tient que par la pression atmosphérique sans doute, car on ne sait pas, à voir son dessin, pourquoi il ne tombe pas sur le figuier d'abord et dans la fontaine ensuite, où les lavandières prendraient certainement la peine de le repêcher. Ces défauts, qui étonnent, sont rachetés, disons-le vite, par une couleur merveilleusement entendue et par une habileté de brosse peu commune.

Como escrita especialmente para poner en solfa los argumentos de esta última crítica, Théophile Gautier esgrime posteriormente, en 1855, la suya propia, en la que, como es su costumbre, pone de relevancia los valores más positivos de la obra de su amigo Roqueplan:

⁶⁰² Efectivamente, la conformación de vibrantes estructuras arquitectónicas encaladas, que integran elementos de vegetación, enmarcando situaciones variadas de la vida cotidiana, recuerdan a ciertas obras realizadas por Alexandre-Gabriel Decamps en aquel periodo. Así, algunas de sus escenas ambientadas en Turquía e incluso en la misma Francia: *Interieur du cour rustique, Fontainebleau*, 1845 (París, Musée d'Orsay).

⁶⁰³ DU CAMP, Maxime, "Beaux-Arts, Salon de 1852", *Revue de Paris*, Vols 7-9, Paris, 1852, p.136.

*La Fontaine du grand figuier, la Vue de Biarritz, sont des chefs-d'œuvre de solidité, d'éclat et de lumière, les murailles de Decamps n'ont pas une blancheur plus étincelante. Camille Roqueplan, tout en peignant des paysans au teint hâlé, aux vestes de gros drap, aux pieds chaussés d'alpargalas; des paysannes portant des cruches sur la tête, ou traînant quelque marmot pendu au coin de leur tablier, sait dégager de ces natures rustiques le côté élégant et gracieux; il leur donne la beauté qui leur est propre; il dessine sous le capuchon écarlate des têtes qui, pour être vraies, n'en sont pas moins jolies; chez lui, les haillons ont mêmes du charme.*⁶⁰⁴

Tal y como advierte Gautier, es apreciable el esfuerzo de Roqueplan por la reconstrucción rigurosa de los tipos rústicos, que evolucionan en un ambiente muy “español” en el que prima un difícil equilibrio del contraste entre las altas luces y las sombras en sutiles gradaciones. La atención a los pequeños detalles de la vida diaria y, sobre todo, la descripción fidedigna de los ademanes y atuendos característicos de los campesinos, demuestra su pericia para componer escenas complejas. Es notable la complejidad compositiva que, a pesar de su aparente naturalidad, preside esta obra: el marco paisajístico no es un caserío típicamente pirenaico, sino un rincón de Biarritz –que incluso Gautier conoce⁶⁰⁵- del que el Musée des Beaux Arts de Marseille conserva un apunte preparatorio⁶⁰⁶ que nos sirve en buena medida para comprender los métodos compositivos del artista: en este caso concreto, la intención de Roqueplan no es la de singularizar, sino la de lograr una impresión viva de la vida diaria española con su especial ambiente de luz y color. Gautier esclarece de nuevo esta importante clave en uno de sus comentarios: “Rarement paysage a exprimé avec plus de

⁶⁰⁴ GAUTIER, Théophile, *Les Beaux-Arts en Europe...*, p. 54.

⁶⁰⁵ Al respecto de esta obra, señala Gautier: “Nous connaissons l'endroit représenté, et il nous semble, en regardant le tableau, gravir encore ce petit sentier roide longeant la muraille étincelante que rayait, au bruit de notre pas, la fuite des lézards ivres de soleil.” GAUTIER, “Exposition de tableaux modernes, tirés de collections d'amateurs”, (1er article), *Gazette des beaux-arts*, 2º año, Tome 5e, 4e Livraison, Paris, 15 de febrero de 1860, Pp.196-198.

⁶⁰⁶ La ficha me fue gentilmente enviada por la conservadora del museo Stéphanie Heckenroth.

vigueur et de lumière ce climat du Midi, où les formes dépouillées d'atmosphère s'inscrivent si nettement dans le bleu, le blanc et le gris.”⁶⁰⁷

En aras de esta particular expresión, el artista mezcla elementos heterogéneos que, sin embargo, son capaces de proporcionar una visión coherente y unitaria del argumento desarrollado. Dentro del marco seleccionado –captado en Biarritz-, el artista sitúa diversos personajes, seguramente tomados del natural en diferentes momentos en sus incursiones por las fronteras pirenaicas aragonesas. Las mujeres -lavanderas y aguadoras, llevan a cabo sus menesteres cotidianos, en diferentes actitudes muy variadas y naturales: la frescura del agua de la fuente y la sombra de la higuera reparan del sofocante calor veraniego, e invitan a la charla y el esparcimiento en medio de la faena. Sus vestimentas recuerdan a las que Paul Gavarni plasmara en sus grabados para *Montagnards des Pyrénées Françaises et Espagnoles*, publicados por Rittner en París en 1829 (*Femme des bords de la rivière de Broto*; *Fille d'Auberge de la Vallée de Gistain*; *Femme de la vallée de Broto*): pañuelos cubriendo la cabeza –una de ellas muestra una larga trenza semejante a la que luce la *Jeune Fille de Bouchard*, de Paul Gavarni (1827), blancas camisas de mangas abullonadas, corpiños con predominio del color rojo, holgadas faldas fruncidas y refajos dejando al descubierto los tobillos envueltos por las abarqueras, muestran un vestuario muy variado dentro de una relativa homogeneidad. El paisano que dormita su siesta sentado en un bancal bajo un emparrado, aparentemente ajeno a la algarabía femenina, presenta el atuendo tradicional aragonés en todos sus pormenores. Otro pastor apacenta su ganado en las alturas de un pueblo singularmente adaptado a la orografía montañosa, bajo el cielo esplendorosamente azul de una España fronteriza más “soñada” que fiel en su ambientación y que busca ser toda armonía, color y luz.

⁶⁰⁷ GAUTIER, *Exposition de tableaux modernes...* Pp.196-198.



Fig. 105. Camille Roqueplan
La fontaine du grand figuier dans les Pyrénées.
Carboncillo, sanguina y tinta blanca sobre papel. 41 x 54 cm⁶⁰⁸

⁶⁰⁸ Número de inventario: 225. La ficha del museo proporciona algunos datos: Donación de Joseph Cabasson en 1902. Abajo a la izquierda la inscripción “De Biarritz” y la firma “Camille Roqueplan”.

Camille Roqueplan había logrado en vida el reconocimiento del público, de los medios especializados así como de algunos de los intelectuales más destacados de su tiempo, obteniendo dos medallas en los salones: una, de segunda clase, en 1824 y otra, de primera, en 1828; fue nombrado en enero de 1852 Chevalier de la Legion d'Honneur y, en julio del mismo año, fue promovido al grado de oficial de la misma orden. De forma paradójica, para la crítica posterior, la consideración de Roqueplan se fue transformando radicalmente, hasta el punto de apreciarse hoy en día sencillamente como un pintor prescindible, carente de una personalidad definida y con poca influencia sobre la pintura de su época. Así, a modo de ejemplo, cabe recordarse la reseña de un importante estudio retrospectivo centrado en el arte francés del siglo XIX:

*Roqueplan a peu de personnalité, c'est un habile qui sait s'assimiler des manières et des qualités diverses; l'agrément de ses tableaux a beaucoup pâli. On prêtait à ces tableaux « l'aisance et l'ampleur des Hollandais », unies à une légèreté et à un piquant bien français; une Madeleine au désert, en 1838, plut beaucoup également.*⁶⁰⁹

Sin duda, la historiografía ha olvidado los logros de una parte significativa de la evolución de este interesante artista que trasciende las limitaciones del ensueño romántico para promover cambios importantes en el desarrollo del arte francés. Su influencia directa en el panorama español fue prácticamente nula⁶¹⁰, pero sí debe considerarse su influjo indirecto, a través de su contribución al desarrollo que una temática de género que se convertirá en uno de los ejes esenciales del arte internacional del siglo XIX. Lo altoaragonés está muy presente en estos cambios de orientación entre el romanticismo y el realismo, en los que Roqueplan, con su original visión de lo fronterizo, ejerció un papel esencial que es preciso reconocerle.

⁶⁰⁹ MARCEL, Henri, *La peinture française au XIX siècle*, Paris, A. Picard and Kaan Éditeurs, 1905, p. 96.

⁶¹⁰ Tan sólo una publicación española se hace eco de la importancia de Camille Roqueplan, tiempo después de su muerte acaecida en 1855, *La Iberia*, Madrid, 1 de enero de 1857. Otras breves referencias sobre el artista se publican en: *La Ilustración*, Madrid, 5 de junio de 1852 y *La España*, Madrid, 3 de marzo de 1867.

4. RESPLANDORES DE LO FRONTERIZO EN LA PINTURA FRANCESA DE GÉNERO DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

4.1. ANTIGNA, Jean-Pierre-Alexandre (Orléans, 1817-París, 1878)

Testimonio de las pobres condiciones de vida sufridas por los estamentos populares franceses en el convulso siglo XIX, la obra de Jean Pierre Alexandre Antigna traspasa un amplio periodo marcado por profundos cambios políticos, económicos y sociales: dos revoluciones, las de 1830 y 1848, y varios cambios de régimen, el reinado de los Borbones, el segundo Imperio y el retorno de la República, sirven de contexto a la obra de este orleanés que encontró en tierras de Aragón interesantes motivos de inspiración para su obra. En este cambiante contexto, la obra de Alexandre Antigna evoluciona, a la sazón, en varias fases dentro de un estilo inconfundible, que permiten considerarle como uno de los artistas que -aunque brevemente- mejor encarnó el espíritu revolucionario de 1848 y, posteriormente, algunos de los intereses estéticos más genuinos del realismo de su tiempo, ligados a una pintura de género plena de trascendencia filosófica. Preocupado por la cuestión social, Antigna imprime en el conjunto de su producción una imagen serena y realista del sufrimiento de los humildes, de la precaria condición de los refugiados producto de los exilios masivos que siguieron al golpe de estado y de las duras condiciones de vida del campesinado, así como de esa otra forma de exilio que supuso el éxodo rural, que tanta incidencia tuvo en el medio rural francés a mediados del siglo XIX y que, cómo no podría ser de otra manera, tiene su reflejo en el arte de su tiempo. Su pintura –y así lo supo destacar la crítica coetánea- no se limitó a proponer una formalidad más o menos atractiva a los ojos de sus contemporáneos, mediante una conjugación de intereses pintorescos o propios de la “pintura de género”, sino que ésta sirve de soporte al desarrollo de un discurso de “tesis” sobre las precariedades de una realidad social indeseada. Es decir, está fuertemente orientada por una voluntad ética, rasgo que la distingue netamente de la producida por otros artistas contemporáneos, más preocupados por la forma que por los contenidos. Así, pude leerse en una de las reseñas críticas a su obra:

*Peu de talents mériteraient autant la popularité que celui de M. Antigna. De tous nos peintres modernes, nous n'en voyons pas un seul qui ait mis plus de constance à tirer le motifs de ses tableaux de la vie intime des classes inférieures de la société, qui ait pris plus à coeur de raconter leurs misères et leurs souffrances dans un style noble et émouvant. M. Antigna est en avant tout un artiste plein de coeur et de distinction, la trivialité lui fait horreur, et sous les haillons dont souvent il habille ses modèles, on retrouve toujours de belles âmes que n'a flétries aucune dégradation morale. A l'exemple de plusieurs peintres de nos jours, qui ont cru ajouter un mérite de plus à leurs oeuvres par l'exiguité de leurs proportions par leur fini outré et inutilement précieux, M. Antigna n'a pas voulu faire de la peinture une question d'adresse, il lui a conservé toute sa liberté d'allure, et nous l'avons vu souvent traiter, avec le plus grand succès, des sujets de genre, dans les proportions de la nature, aussi facilement qu'aurait pu le faire un peintre d'histoire. C'est à quel point M. Antigna est maître de son procédé, combien sa science pratique est profonde, et quelle variété il est à même d'apporter dans ses différentes productions.*⁶¹¹

P. Leroy⁶¹², biógrafo oficial de Antigna, nos resume algunos aspectos de su periodo de formación en su Orléans natal, orientado por un primer profesor de dibujo, François Salmon (Orléans, 1781-1855). Tras cumplir la mayoría de edad en 1836, éste le remite a París para ingresar en el taller de Sébastien Norblin (antiguo premio de Roma). Allí se formará durante un año para pasar más tarde bajo la tutela de Paul Delaroche, con el que continuará su aprendizaje durante siete años más. La instalación del joven pintor orleanés en la capital francesa está marcada por la presentación regular de sus cuadros en el Salón, en principio abordando una temática religiosa entre 1841 y 1845 y posteriormente, de forma ininterrumpida, durante toda su carrera hasta su muerte en 1878. No obtuvieron mucho éxito sus primeros envíos realizados bajo la influencia de Delaroche, al que sin embargo el artista siempre guardó un profundo respeto y reconocimiento, aún a pesar de que esta influencia no fuera

⁶¹¹ ANÓNIMO, "Beaux-Arts. Antigna-Delacroix", *Journal illustré de l'Exposition Toulousaine*, N° 15, Toulouse, 6 de agosto de 1865, p. 1.

⁶¹² LEROY, P.A, *Alexandre Antigna, Peintre*, Orléans, H. Herluison Libraire-Éditeur, 1892.

considerada como muy positiva, según advierte Leroy⁶¹³. Este inconveniente de la pintura de Antigna fue puesto de evidencia en varias ocasiones por algunos críticos de la época, que advirtieron en el colorido apagado de algunas de sus obras los tintes un tanto negruzcos y espesos propios de su maestro⁶¹⁴. La irrupción -como veremos- a partir de un momento dado, de sus coloristas mujeres aragonesas en su obra, le permitirá un cambio cualitativo en la riqueza de su paleta de colores, lo que será interpretado como positivo por la crítica del momento, siempre atenta a los cambios evolutivos del que estaba considerado como un gran maestro.

El advenimiento de la revolución en febrero de 1848, trajo consigo un nuevo espíritu de entusiasmo y generosidad y una profunda transformación de las mentalidades, de las costumbres y de la política francesas. Imbuidos de este sentimiento de fraternidad y de asociación, los artistas decretan la *libertad* del Arte. Entre 1848 y 1852, las nuevas exposiciones del Salón parisino ponen de relieve la influencia de las ideas republicanas en el mundo artístico, y su empeño por aplicar los principios de su divisa en vida de los artistas: Libertad (el Salón de 1848 es libre), Igualdad (todos pueden participar en el concurso para diseñar la figura simbólica de la República), Fraternidad (numerosos encargos públicos). Las tendencias realistas se imponen con claridad a partir de este momento: puede recordarse cómo, en 1849, el Estado compra a Courbet su cuadro *Une après-dinée à Ornans*, y al año siguiente adquiere dos obras de Antigna, otro de los grandes representantes del realismo “a la mode”, *L'Incendie* (Musée d'Orléans) y *L'Éclair* (París, Musée d'Orsay). Esta nueva tendencia conduce a la reorganización del Musée du Luxembourg en 1852, que constituye una síntesis perfecta de la política artística de la Segunda República. En este contexto, la obra de Antigna adquiere un amplio desarrollo

⁶¹³ Señala textualmente: “Delaroche exerçait sur ses élèves une influence irresistible et, lorsque nous aurons à parler de certaines toiles d'Antigna, nous aurions plus d'une fois à constater cette influence, et nous verrons qu'elle ne fut pas toujours heureuse” En: LEROY, P.A, *Idem*. p. 6.

⁶¹⁴ BIÉMONT, René, “Les Artistes Orléanais à l'exposition de 1867”, *Annales Religieuses et Littéraires de la Ville et du Diocèse d'Orléans* (Tomo VII), Orléans, 1867, p. 596.

Hacia mediados de la década de los cuarenta, Antigna se libera en parte de esta rígida formación academicista y comienza a pintar pequeñas escenas de género, más adecuadas a su temperamento y a sus planteamientos ideológicos. Se inscribe así en la nueva estética que, a partir de estas fechas, se va imponiendo de forma creciente en los salones a través de las representaciones extraídas de la realidad diaria de las clases humildes, que algunos artistas pioneros proponen frente al discurso grandiolecuento e idealizado típico del romanticismo. En el Salón de 1847, por ejemplo, obtiene una medalla de 3ª por sus obras *Enfants de Paris*, *Les enfants égarés*, *Pauvre famille* y *Enfants de la Savoie*. Ésta última, muy especialmente, constituyó un verdadero éxito popular. En el Salon de 1848, en su crítica a la obra de Antigna, Théophile Gautier la encuadra de forma inequívoca dentro de la escuela realista, con una orientación estrictamente positivista dentro de esta vertiente en franco auge:

*M. Antigna paraît aussi devoir se ranger dans l'école réaliste. Il cherche plutôt le vrai que le beau, et sa manière relève du Caravage et de l'Espagnolet. Sa Pauvre famille dans une mansarde offre les types populaires, le modelé vigoureux, les ombres rembrunies de ces maîtres sombres. Il y a de la force et une certaine sève plébéienne dans ces peintures qui semblent tout à fait à l'ordre du jour. Nous ne pouvons qu'engager M. Antigna à persévérer dans cette voie.*⁶¹⁵

La producción posterior a este momento se ve fuertemente influenciada, sin embargo, por la incidencia que lo revolucionario ejerció en la sociedad de su tiempo: obras emblemáticas como *L'Éclair* (Salon de 1848, actualmente en el Musée d'Orsay), *L'Incendie* (1º medalla del Salon de 1850-51, adquirido por el Estado y expuesto hasta 1886 en el Musée du Luxemburg, hasta su exposición definitiva en el Musée des Beaux-Arts de Orléans) y *Pauvre femme* (Salon de 1857, Musée des Beaux-Arts de Orléans) se han convertido en verdaderos iconos de las penosas condiciones de vida de las familias obreras del siglo XIX, en vivos testimonios de las penurias de ese pueblo humilde que engrandece con su masiva emigración forzosa los suburbios parisinos, empujado por las

⁶¹⁵ GAUTIER, Théophile, "Salon de 1848" (8eme article), *Fuilleton de la Presse*, París, 2 de mayo de 1848.

transformaciones de la revolución industrial y agraria. Así lo advierte la crítica inmediatamente posterior a su muerte, que aplica una visión retrospectiva y de conjunto sobre la totalidad de su proceso evolutivo:

*Antigna est, en effet, et c'est ce qui le caractérise, le peintre des pauvres gens et des enfants. Il a peint beaucoup de sujets pris dans le peuple, mais non à la manière d'autres artistes qu'on a loués souvent avec exagération, et qui, pour représenter les types populaires, ne nous montrent que l'ignoble et le laid. Antigna était porté par un sentiment bienveillant à représenter des scènes populaires, mais il avait dans la pensée une élévation qui le détournait de vulgaires fréquentations...Il concevait le sujet d'un intérieur misérable, mais il cherchait longtemps les personnages qui y devaient figurer et il les choisissait toujours avec goût et lorsqu'ils répondaient à l'idéal qu'il avait rêvé. Ses jeunes filles sont des filles du peuple, mais elles sont belles; ses enfants sont les enfants de la rue, un peu débraillés et pas toujours débarbouillés, mais frais et gracieux; ses paysannes habillées de bure, mais le type en est distingué; et puis tous ont ces beaux yeux, ces grands yeux aux regards brillants, limpides, qui suffiraient pour faire reconnaître Antigna entre tous les peintres de son temps...Antigna peint la misère des pauvres gens, mais ces pauvres gens sont honnêtes, il me montre leurs efforts dans le travail....*⁶¹⁶

Antigna fue uno de los artistas más claramente favorecidos por el estado francés en su política de adquisiciones; en 1856 compra su *Ronde des enfants* por 3.000 francos y le encarga una obra que supone tanto un retrato oficial como una crónica de sucesos de actualidad: *L'Empereur visitant les Ouvriers ardoisiers d'Angers, pendant l'Inondation de 1856* (Musée d'Angers). El artista aceptó este encargo, no sin reparos, obligado por las circunstancias de compromiso que le acompañaban y ello se aprecia en el resultado frío y poco expresivo de su aspecto final⁶¹⁷. Es, en cambio, en las escenas de género, donde Antigna se muestra realmente

⁶¹⁶ LOUDUN, Eugène, *Antigna, Catalogue de la vente qui aura lieu par suite du décès de Antigna. Ses tableaux, études et croquis*, Hôtel Drouot Sales nº 8 y 9, Le jeudi 13 et vendredi 14 juin 1878, Paris, 1878.

⁶¹⁷ LEROY, P.A., *Opus Cit.*, Pp. 12-13.

más cálido y receptivo, donde demuestra todas sus posibilidades como pintor, su gran capacidad de observación psicológica capaz de proporcionar una expresividad amocional verdaderamente profunda a sus personajes. A partir de 1857 comienza a residir largos periodos en Bretaña, un marco que le proporciona sujetos idóneos para su expresión pintoresca: obras inspiradas por este sugerente mundo de lo bretón, como *Baigneuses effrayées par une couleuvre* y *Sommeil du midi* (Salón de 1859) obtuvieron un resonante éxito, que le sitúan como uno de los más populares pintores del momento. En ellas, las expresiones de calma o quietud, sorpresa o miedo, que muestran sus personajes se formalizan en términos pictóricos de manera muy ajustada, muy “realista”. En 1861 es nombrado Chevalier de la Legión de Honor y entre sus envíos al Salón de este periodo pueden destacarse los correspondientes al año 1863, *Le Mendiant et la Bergère*, y en 1864 *Miroir des Bois* y *Une fontaine à Anso*, la primera de las abundantes composiciones de Antigna inspiradas por el Alto Aragón que el artista enviará en adelante al Salón parisino. Esta última obra, bajo el título de *Uma fonte em Anso (Alto-Aragão)* estuvo expuesta también en la Exposición Internacional de Oporto de 1865, apareciendo en su catálogo oficial con el número 358⁶¹⁸. Actualmente en paradero desconocido, fue comprada por el rey de Portugal, que honró a Antigna en 1866 con el título de Chevalier du Christ⁶¹⁹.

Como muchos otros artistas de su generación, buscando ampliar sus temáticas pintorescas inspiradas por el mundo rural francés, encarnadas de forma eminente en “lo bretón” –que, según hemos podido ver en capítulos anteriores estaban ya algo vulgarizadas por su extraordinaria difusión pictórica a partir de un determinado momento- amplió sus búsquedas pintorescas a los países franceses de Berry y Auvernia y se sabe que proyectó una estancia -finalmente frustrada- en África del norte y Argelia, lo cual delata ciertos intereses orientalistas que tal vez pudieron satisfacerse de alguna manera con su viaje al Alto Aragón, una región relativamente accesible desde Francia, pero al mismo tiempo rica en resonancias de

⁶¹⁸ VV.AA., *Catalogo Oficial da Exposicao Internacional do Porto em 1865*, Oporto, Typographia do Commercio, 1865, p. 44.

⁶¹⁹ JAMET, Christian, *Antigna ou la passion des humbles*, Orléans, Les Éditions DEMETER, 2007, p. 107.

antiguos modos de vida desaparecidos en Francia ya durante esta época, y plena de contrastes y posibilidades pintorescas. Y, por encima de todo, poco explorada por los artistas hasta entonces. Según la mayoría de sus biógrafos, Antigna realizó este viaje a los Pirineos españoles -a los valles oscenses de Ansó y de Hecho, más exactamente-, en 1863. De su periplo, trajo abundantes apuntes del natural, ambientaciones de una encantadora rusticidad y detalles de indumentarias con una extraordinaria exactitud en sus detalles, además de retratos –bellas mujeres, sobre todo- de las gentes que allí tuvo la oportunidad de conocer. Todos estos recursos iconográficos obtenidos del natural, son recreados y reutilizados por el artista en multitud de obras de la década de los sesenta y setenta, configurando a través de esta temática específica una producción muy definida y muy característica de sus modos pictóricos de hacer. En su biografía, Leroy data este viaje, como ya se ha dicho, en 1863⁶²⁰, sin aportar más detalles al respecto y Eugène Loudun, un buen conocedor de la biografía de Antigna por ser su cuñado, lo da por seguro al comentar sus

*Scènes d'Espagne, dont Antigna avait visité les frontières. Des hautes vallées de l'Aragon il avait rapporté des sujets fort originaux, des types caractérisés et de pittoresques costumes, qu'il representa dans plusieurs toiles d'une belle couleur et d'une chaude lumière, qui saisissent d'abord et se fixent dans la mémoire.*⁶²¹

Lo cierto es que, a partir de comienzos de esta década, la pintura de Antigna se hace más serena y más clara, pierde las calidades pictóricas algo espesas y oscuras residuo de su formación con Delaroche, que en alguna ocasión la crítica le reprochara, y comienza a integrar entre sus temáticas recurrentes estas escenas de sabor españolizante, un tanto inusuales por su lejanía del tópico de lo español en Francia aunque, como hemos tenido ocasión de ver, los Pirineos españoles habían tenido ya algunos ilustres intérpretes en los prolegómenos de la escuela realista francesa, con las figuras pioneras de Adolphe Leleux, Camille Roqueplan y otros artistas. Renunciando a los efectos trágicos y desgarradores de un

⁶²⁰ LEROY, P.A., *Opus Cit.*, p.17.

⁶²¹ LOUDUN, Eugène, *Opus Cit.*, p. VI.

realismo sombrío, típicos de su obra anterior, Antigna aclara y reaviva ahora su paleta y sus temáticas recurrentes buscan motivos de inspiración más sentimentales, enfocándose en mayor medida a suscitar ante todo los aspectos emocionales de sus personajes. Sus iconografías se centran en la representación de estos campesinos pirenaicos que Antigna capta con un genuino sentido de identidad, a la vez que dotados de una inequívoca carga simbólica. Tal vez sea preciso atribuir este cambio evolutivo del artista a la influencia de su mujer, Hélène Pettit, que se vincula a partir de un momento dado a su actividad creadora, conformando el binomio Monsieur et Madame Antigna⁶²², presente en los salones a partir de 1876⁶²³. O, también, como señala el crítico Morancé⁶²⁴, porque se hace construir en Batignolles (Bretaña) un taller a su gusto y sobre todo muy luminoso. En su deseo por franquear los Pirineos, no debemos apreciar, por parte de Antigna un simple interés por ampliar sus intereses estéticos dentro de un exotismo a la moda, sino más bien una reactualización de éstos en un momento en que los pintores están ávidos de particularismos, de motivos novedosos que también encuentran en el folklore italiano (Victor Schnetz, Hébert, etc) o español (Alfred Dehodencq, Achille Zo, etc). Aunque no siempre con la originalidad con que Antigna lo hace. Sea como fuere, los temas españoles de Antigna no aparecen solos, sino que son coetáneos de abundantes composiciones sugeridas por el mundo bretón, en el que Antigna se basa a menudo para desarrollar su característico discurso sobre la emocionalidad y la condición social de lo humano. Los temas ansotanos y chesos surgen pues en la obra del orleanés a partir de 1863 con un particular vigor. Los valles pirenaicos, como hemos visto en apartados anteriores, constituían ya desde el comienzo del realismo uno de los más genuinos reservorios de pintoresquismo a nivel europeo. De su

⁶²² Antigna se casó con la también pintora Hélène Pettit, alumna de Delacroix, el 5 de febrero de 1861 en París. Hélène pinta escenas de género, así como figuras y otras escenas inspiradas por la vida campestre. Expondrá en Londres, en 1873, y en el Salón de París hasta 1880. JAMET, Christian, *Opus Cit.*, Pp. 99-100.

⁶²³ El Crítico Th. Véron recoge el momento exacto de esta unión artística en VÉRON, Th, *Mémorial de l'art et des artistes de mon temps. Le Salon de 1876*, Paris, Chez l'Auteur, 1876, p.181: "Félicitons notre vieux camarade d'avoir associé Mme Antigna a ses travaux d'artiste. Cette union de palette profite à l'art; notons leurs oeuvres en un seul rappel."

⁶²⁴ MORANCÉ, A, "Notice biographique sur Alexandre Antigna". Orléans, *L'Avenir du Loiret*, N°s 207, 208, 210 y 211, septiembre de 1882. Citado por: JAMET, Christian, *Opus Cit.*, p. 102.

lejanía y de las penalidades del aventurado viaje de acceso, da cuenta el artículo publicado en el popular semanario *Le Magasin Pittoresque* que precisamente acompaña a una xilografía⁶²⁵ reproduciendo su obra *Une fontaine à Anso*:

Il serait inutile de chercher Anso sur les cartes d'Espagne; cette petite localité n'y figure pas. D'ailleurs, aucun chemin n'y conduit, et le touriste doit de toute nécessité, pour l'atteindre, s'en rapporter à un guide, c'est-à-dire à un contrebandier.

⁶²⁵ ANTIGNA, Alexandre, "Une fontaine à Anso (Haut-Aragon). Dessin de Janet Lange d'après le tableau de M.Antigna", *Le Magasin Pittoresque*, Paris, Édouard Charton, Année 33, 1865, p. 93 (Tamaño de la imagen 15 x 10, 5 cm).

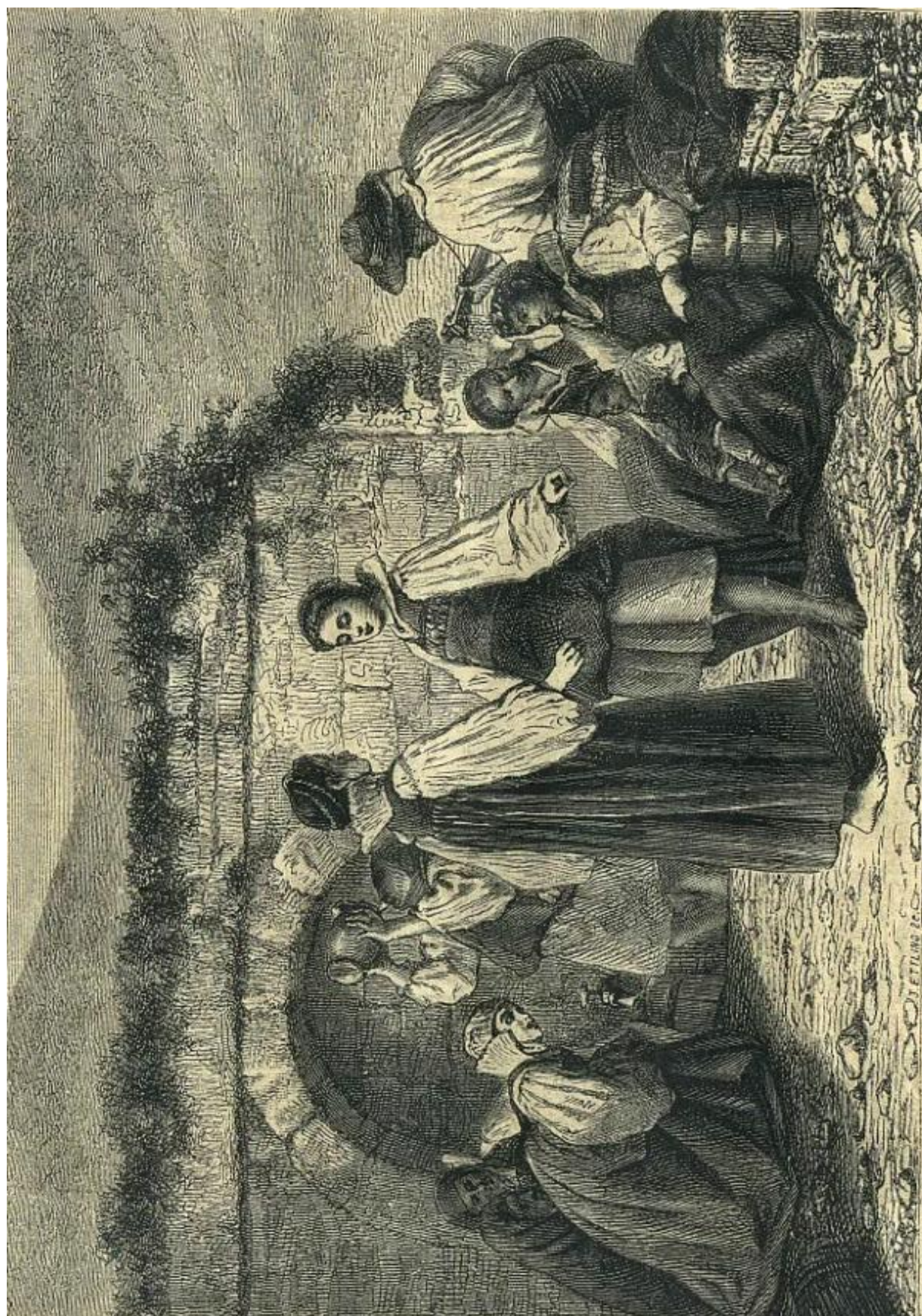


Fig. 106. Alexandre Antigna
Une fontaine à Anso (Haut-Aragon). 1864
Xilografía a contrafibra. 15 x 10,5 cm
Le Magasin Pittoresque, Année 33, Paris, 1865, p. 93.

En nuestros altos valles el artista encontró una sociedad estrictamente tradicional cuyas rígidas estructuras reposaban en torno a la casa, institución básica de la comunidad pirenaica. Las mujeres de estos pueblos oscenses llamaron poderosamente su atención por las peculiaridades de sus atavíos y su colorido: las mangas abullonadas que caracterizan sus trajes, las altas gorgueras y los llamativos colgantes, su estampa general en cierto modo encarnación de unos valores perdurables y auténticos, nos permiten revivir un noble y remoto pasado que, como una verdadera reliquia, aún permenece milagrosamente vivo en el presente. Esta es una característica esencial de las iconografías propuestas por Antigna, como también la de algunos de sus camaradas generacionales, que ya no se plantean sus temas como una recreación literaria o una idealización evocativa del pasado, como en el romanticismo, sino que plantean una documentación viva y palpitante de un pasado que sobrevive en el presente, apreciado, por tanto, con una óptica valorativa eminentemente naturalista.

Une fontaine à Anso (1864) inicia su larga serie de obras de inspiración altoaragonesa. En su presentación en el Salón de 1864, esta obra fue muy bien acogida por el crítico Léon Lagrange, quien afirma “pardonner su *Miroir des bois*, en faveur de sa *Fontaine*, une scène caractéristique d’une couleur blande et harmonieuse”⁶²⁶, en un artículo que, por cierto, resalta la enorme cantidad de pintores “de género” presentes en el Salón -“le genre aujourd’hui se nomme légion”, señala textualmente⁶²⁷- y la presencia en el ámbito pirenaico de ciertos pintores como Guillemín y Sain “tous deux de retour des Pyrénées, d’où ils rapportent de charmantes études de mœurs et de costumes”⁶²⁸.

Ampliamente reproducida por un semanario tan popular como era en la época *Le Magasin Pittoresque* a través de la xilografía citada, ésta se acompañaba de un largo texto explicativo que divulgaba entre los lectores

⁶²⁶ LAGRANGE, Léon, “Salon de 1864”, *La Gazette des Beaux Arts*, Tome XVI, Paris, 1864, p. 535.

⁶²⁷ *Ibidem*.

⁶²⁸ *Ibidem*.

franceses las peculiares características del pequeño pueblo español de Ansó y algunas de sus curiosas y ancestrales costumbres:

On compte trois ou quatre cents habitants à Anso. Comme la plupart des Aragonais, les hommes sont braves, persévérants, fiers, mais fort indolents; d'ailleurs, d'un commerce sûr et fidèles à la parole donnée. De leur côté, les femmes ont de l'adresse, de l'ordre, et les travaux les plus rudes du ménage, elles les accomplissent seules, sans recevoir l'aide de leurs maris, de leurs frères, de leurs fils, presque tous occupés à la contrebande. Elles ne sont pas dépourvues de beauté et, naturellement, ne détestent guère la danse: une des particularités les plus frappantes des mœurs aragonaises, et commune aux habitants des différentes parties de cette contrée, est la vogue constante des romerias, ou pélerianges. Il est peu de villages qui n'aient aux environs quelque ermitage: les habitants s'y rendent à certains jours, et là le temps ne se passe pas seulement en ferventes prières; au contraire, on s'y livre bientôt à toute espèce de divertissements, parmi lesquels la danse occupe toujours le premier rang.

Du reste, dès que plusieurs femmes sont réunies en un endroit quelconque, à la fontaine, par exemple, soyez certain qu'avant de se séparer elles exécuteront leur pas national. Le rythme en est calme, l'allure nullement vive, et elles, les yeux baissés, la démarche sérieuse, elles font claquer leurs doigts pour marquer la cadence, tournant, s'avançant, reculant, avec une majesté presque solennelle, une gravité que ne trouble pour ainsi dire jamais un léger sourire. Et pourtant, qu'on en soit bien assuré, elles n'y prennent pas un moindre plaisir que les femmes de Seville ou de Grenade à leurs boleras robadas, si vives, si petittantes, di accentuées.

Le tableau de M. Antigna donne une juste idée des attitudes sévères et modestes et des costumes, sans analogues en Espagne, des femmes d'Anso.⁶²⁹

⁶²⁹ ANÓNIMO, "Une fontaine à Anso (Haut-Aragon)", *Le Magasin Pittoresque*, Paris, Édouard Charton, Année 33, 1865, p. 94.

La buena acogida que tuvo esta obra por parte del público parisino, se vio proseguida en los años siguientes por toda una saga de representaciones basadas en las mismas fuentes aragonesas en las que Antigna había abrevado directamente. Representaciones, en las que el artista resaltaba ante todo la originalidad de sus trajes ya casi perdidos en otras regiones sometidas a la influencia arrasadora de las nuevas modas y costumbres urbanas, no interesándose apenas por el entorno natural, los bellos paisajes o los pintorescos conjuntos urbanos que los altos valles jacetanos también atesoraban. Hacia 1865, los salones de París son muy sensibles a la belleza y “rareza” de estas indumentarias aún vigentes todavía en algunos puntos de España, como subraya la crítica de Paul Mantz a propósito de la obra del pintor español Ferrándiz en *La Gazette des Beaux-Arts*. Este crítico, lejos de centrar su análisis en consideraciones estilísticas o estéticas, se limita a constatar con satisfacción el mantenimiento de lo local frente a las modas parisinas, lo que sirve para demostrar una vez más que los entendidos en arte parecían fijarse más en las iconografías que en cualquier otra cosa: “..las escenas españolas de Ferrándiz y tantos otros (...) reproducen, con un acento de realidad más o menos vivo, costumbres y trajes que todos los días tienden a desaparecer bajo la influencia invasora de la moda parisina.”⁶³⁰

Precisamente en 1865, entre otras composiciones variadas, Antigna envía a la Exposición tolosana una obra con título *Jeune Fille d’Echo* (Sic), composición actualmente en paradero desconocido cuyos pormenores podemos rememorar de alguna forma gracias a la atenta descripción del anónimo crítico que se ocupa de ella en el diario ilustrado especialmente publicado para tal evento:

La jeune fille d’Echo (haut Aragon), nous rappelle, comme motif, une autre toile de M.Antigna: La Fontaine rocheuse, que nous nous souvenons avoir vue à une des dernières expositions de l’Union

⁶³⁰ Cita extraída de: MANTZ, P., “Salon de 1865”, *La Gazette des Beaux Arts*, Paris, 1865 (II), p. 9. Traducida por: REYERO HERMOSILLA, Carlos, “Soy de España: el casticismo de los pintores españoles en el Salón de París durante el II Imperio”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo 4, Nº. 8, Revista virtual de la Fundación Universitaria Española, Madrid, 1991, Pp. 314-322.

URL : www.fuesp.com/revistas/pag/cai0837.html. Consultado el 5 de mayo de 2011.

*artistique. Cette fois seulement, la petite paysanne est remplacée par une belle jeune fille, au costume élégant et pittoresque, dont les nuances vives et tranchées s'enlèvent franchement sur un fond de roches fades et grisâtres. Il serait difficile d'imaginer rien de plus vif et de plus alerte que cette jeune espagnole qui, le coude droit en dehors et la main appuyée sur la hanche, attend avec impatience que son petit barillet cerclé de cuivre soit rempli de l'eau vive qui jaillit du rocher. La tête, d'un type agréable, est peinte avec un esprit et un entrain remarquables; on sent que cette gracieuse peinture n'a coûté à son auteur ni peine ni fatigue, et qu'elle est venue presque en jouant se fixer sur sa toile.*⁶³¹

En el Salon de 1866, Antigna presenta una obra con título *Sérénade à Echo*. Ésta fue descrita en términos muy elogiosos por críticos y comentaristas en varias ocasiones, y su difusión, tanto a través del grabado como de la fotografía, la hicieron pronto muy popular⁶³². Sin duda, describe una realidad más afable, más ligera que la que expresará años más tarde otra composición de inspiración ansotana *Les Aragonaises d'Anso*, a pesar del toque de melancolía que aflora en la mirada de sus personajes femeninos, como fue observado por Felix Jahyer⁶³³. He aquí la descripción que Morancé hace del cuadro:

Trois Aragonaises groupées derrière un rideau. Les deux premières, malignes et souriantes, cherchent en écartant l'étoffe, à entrevoir les exécutants. La troisième paraît la moins attentive et la moins curieuse, et pourtant c'est la plus intéressée à la sérénade. Elle

⁶³¹ ANÓNIMO, "Beaux-Arts. Antigna-Delacroix", *Journal illustré de l'Exposition Toulousaine*, Nº 15, Toulouse, 6 de agosto de 1865, p.1.

⁶³² El grabado difundido en la época por la casa Goupil, que se publicó con título *Pendant la sérénade* (Haut-Aragon) nos permite conocer la obra en todos sus detalles. Fotografía de Goupil & Cie, 1868-1869. *Musée Goupil* nº 836. Prueba sobre papel aluminado. Número de inventario: 97.II.3.19 (1). Junto al correspondiente a la *Servante aragonaise de Antigna* -número de inventario Inv. 97.II.4.90 (1)-, y otros muchos de temática española heterogénea, fueron mostrados en una exposición celebrada en el Instituto Cervantes de Bordeaux « *L'Espagne révue par les artistes français du XIXe siècle* », celebrada entre el 13 de octubre y el 14 de noviembre de 2003. Se conoce también una versión alemana editada en gran formato con título *Während der Serenade*. Grabado editado en Berlín en 1893. Xilografía de Rich Bong según el cuadro de Antigna. Tamaño de la imagen: 43,5 x 31 cm.

⁶³³ JAHYER, F., *Deuxième étude sur les Beaux-Arts, Salon de 1866*, Paris, Librairie Centrale, 1866, Pp. 16-17.

*cherche sous un air grave à dissimuler sa joie, la ruse, et craint les
plaisanteries innocents de ses compagnes. Son amoureux est là,
gardons-nous d'en douter, et son petit coeur a bondi d'allégresse*⁶³⁴

⁶³⁴ MORANCÉ, A., *Opus Cit.*



Fig. 107. Alexandre Antigna
Während der Serenade
43,5 x 31 cm
Xilografía de Rich Bong
(Editado en Berlín en 1893)

La crítica se muestra unánime al respecto de esta obra: “Je goûte fort la sérénade de M. Antigna”, escribe Edmont About⁶³⁵, añadiendo que su *Cauchemar*, presentado en el mismo Salón “est moins heureux...il y a une bizarrerie fort inutile”. Por su parte, Felix Jahyer, apunta⁶³⁶:

Les physionomies sont excellentes d'expression, les attitudes bien combinées. Il y a de l'élégance, du charme. Les couleurs sont un peu trop, éteintes, mais l'harmonie les unit parfaitement. En somme, cette oeuvre est des plus agréables.

Pero, aún a pesar de esta buena acogida general, pública y crítica, sobre iconografías tan específicas y distintivas, tan alejadas del tópico de lo español, algunos de los críticos siguen echando de menos un poco más viveza en el tratamiento del color por parte de Antigna. Así, Charles Beaurin, comenta:

*Les Trois jeunes Aragonaises, de M. ANTIGNA, qui, derrière le rideau, écoutent la sérénade, sont d'un charme saisissant par le naturel, la grâce et la légèreté de leurs attitudes. Pourquoi ne peint-il pas comme il compose?*⁶³⁷

En su biografía tras la muerte del artista, Leroy no ocultará su admiración por esta obra en particular, describiéndola de manera entusiasta en los términos siguientes:

Elles sont bien jolies dans leurs poses varies, les trois Aragonaises, derrière leurs rideaux avec leurs foulards noués sur la tête, et leurs robes aux manches larges et au col relevé. C'est a notre avis un des plus gracieux tableaux de genre d'Antiga, exprimant bien les sentiments que la sérénade fait éclore; la modestie qui se cache mais se sent heureuse des hommages (femme penchée), l'amour et le

⁶³⁵ ABOUT, Edmond, *Salon de 1866*, Paris, Librairie de L.Hachette et Cie, 1867, Pp. 280-281.

⁶³⁶ JAHYER, F., *Opus Cit.*

⁶³⁷ BEAURIN, Charles, “Le Salon de 1866”, *Revue du XIXe siècle*, N° 3, París, 1 junio de 1866, p. 464.

*transport (femme debout), la joie capricieuse et une voluptueuse gaieté (femme assise et souriante).*⁶³⁸

En las salas de la universidad de Nancy, en 1866, Antigna presenta una obra con título *Un intérieur à Anso* (Aragon)⁶³⁹ (número 3 de catálogo, paradero actual desconocido) que, por su fecha y título, podría ser similar a un pequeño boceto conservado en colección privada parisina con título *Scène d'intérieur en Aragon*, fechado, sin embargo, en el catálogo monográfico de Antigna por David Ojalvo, algunos años más tarde, en 1870-72⁶⁴⁰.

Este pequeño dibujo es, muy probablemente, un primer diseño para su composición definitiva *Les aragonaises d'Anso*, expuesta en el Salon en 1872, que posteriormente se analizará con detalle. El joven músico de la derecha es el mismo que aparece en ésta y los personajes se distribuyen de forma parecida, con el pequeño pedigüeño frente a las tres aldeanas ansotanas que les observan con atención. Según este apunte el pintor habría sopesado situar en principio la escena en un interior, mientras que en la composición definitiva –como veremos– todos los personajes se encuentran en un exterior luminoso y colorista, en cierta forma denotativo de lo español y en consonancia con las tendencias “au plein air”, que van progresivamente imponiéndose en el terreno de lo pictórico.

⁶³⁸ LEROY, P.A., *Opus Cit.*, p. 19.

⁶³⁹ *Société des amis des arts de Nancy et de Strasbourg. Exposition de 1866. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure et lithographie d'artistes vivants dans les salles de l'Université.* Nancy, Typographie A. Leapge, 1866.

⁶⁴⁰ OJALVO, David, *Oeuvres exposées.* En el Catálogo de la exposición *Jean-Pierre-Alexandre Antigna (Orléans, 1817-Paris, 1878)*, Musée des Beaux-Arts d'Orléans, 26 octubre 1978-3 enero 1979 (catalogación por OJALVO, David), Orléans, Musée des beaux-arts, 1978 (sin paginación).



Fig. 108. Alexandre Antigna
Scène d'intérieur en Aragon
Hacia 1870-72
Lápiz sobre papel. 0,175 x 0,235 cm
Colección privada

El boceto precedente es muy semejante en su tratamiento y concepción general a otro fechado hacia 1870, que se recrea también en las costumbres aragonesas de los altos valles: *Scène de repos en Aragon*. Tal vez una escena captada directamente en alguna romería, pues los personajes femeninos, sentados en torno a un hombre que porta una bota de vino, se sitúan en un exterior y están resueltos mediante los trazos rápidos y nerviosos propios de un trabajo artístico “in situ”.



Fig. 109. Alexandre Antigna
Scène de repos en Aragon
 1870
 Dibujo sobre papel. Lápiz, 0,220 x 0,295 cm
 Colección privada.

Los recuerdos de su estancia en España inspiraron también al artista una noble y elegante figura de mujer, *La Servante aragonaise*, presentada en el Salon parisino de 1867, con el número 31. Una obra sencilla que, sin embargo caló hondamente entre los críticos y llegó a hacer “escuela” a su manera⁶⁴¹ y que mereció su difusión quedando integrada en el catálogo de la casa Goupil.

⁶⁴¹ *La jeune fille tenant un plateau*, expuesto por Charles Chaplin en el Salon de 1870, recuerda a esta obra que pudo, de alguna manera, inspirarla. OJALVO, David, *Oeuvres exposées*. En el Catálogo de la exposición *Jean-Pierre-Alexandre Antigna (Orléans, 1817-Paris, 1878)*, Musée des Beaux-Arts d'Orléans, 26 octobre 1978-3 enero 1979 (catalogación por OJALVO, David), Orléans, Musée des beaux-arts, 1978 (sin paginación, pintura nº 40).



Fig. 110. Alexandre Antigna
Servante aragonaise D'après Alexandre Antigna
Fotografía de Goupil & Cie – 1867
Galerie photographique n° 510
Prueba sobre papel albuminado⁶⁴²

⁶⁴² Número de inventario: 97.II.4.90 (1). Agradezco a Régine Bigorne, conservadora del Musée Goupil de Bordeaux, su amabilidad al mostrarme parte de los ricos fondos conservados en dicha institución. La imagen fue obtenida por Jesús Pedro Lorente.

Para su composición definitiva, Antigna realizó varios estudios preparatorios, lineales y a color, que testimonian el cuidado y metódica planificación con que el artista atendía a cada una de sus composiciones.



Fig. 111. Alexandre Antigna
Étude pour la *Servante Aragonaise*
1867
Óleo sobre lienzo, 31 x 16 cm
Colección privada.



Fig. 112. Alexandre Antigna
Étude por la *Servante Aragonaise*
1867
Dibujo de grafito sobre papel, 23, 5 x 13,5 cm
Colección privada.

Conocemos algunos de estos bocetos. Uno de ellos difiere de la obra definitiva por la simplificación de su ejecución e iluminación y por la ausencia de productos en el plato⁶⁴³. El otro⁶⁴⁴, se configura de forma más completa y acabada, con las sugerencias de color que habrían de adornar la composición definitiva y ciertas sugerencias ambientales arquitectónicas que la sitúan en un interior con presencia de luz natural. La actitud oferente y sumisa de la muchacha, su humilde papel de servicio, a pesar de la innegable dignidad y nobleza de su estampa, no pasa desapercibida a ojos de ciertos críticos que suelen reconocer el profundo sentido moral que impregna la obra pictórica de Antigna:

*S'il nous était encore permis de citer un voisin tout-à-fait hors ligne parmi nos peintres, nous nommerions M. Antigna, gracieux comme Greuze, fin comme Chardin. Sa Servante aragonaise sort un peu de sa manière française. Peintre de la mansarde, combien n'a-t-il pas produit de scènes où, à part la composition, se reconnaissait toujours l'idée morale que les artistes ne recherchent pas assez souvent. Il nous souvient de l'Eclair, une de ses meilleurs compositions et l'un des jeux de lumière les plus curieux et les plus difficiles en peinture.*⁶⁴⁵

Otro comentario crítico de R. Biemont, a propósito de esta misma obra, aprovecha para hacer referencia a los cambios evolutivos que Antigna venía experimentando en su obra más reciente:

⁶⁴³ Étude por la *Servante Aragonaise*. 1867. Dibujo de grafito sobre papel. 23,5 x 13,5 cm. Colección privada. OJALVO, David, Oeuvres exposées. En el Catálogo de la exposición *Jean-Pierre-Alexandre Antigna (Orléans, 1817-Paris, 1878)*, Musée des Beaux-Arts d'Orléans, 26 octobre 1978-3 enero 1979 (catalogación por OJALVO, David), Orléans, Musée des beaux-arts, 1978 (imagen nº 88).

⁶⁴⁴ Étude por la *Servante Aragonaise*. 1867. Óleo sobre lienzo. 31 x 16 cm. Colección privada. OJALVO, David, Oeuvres exposées. En el Catálogo de la exposición *Jean-Pierre-Alexandre Antigna (Orléans, 1817-Paris, 1878)*, Musée des Beaux-Arts d'Orléans, 26 octobre 1978-3 enero 1979 (catalogación por OJALVO, David), Orléans, Musée des beaux-arts, 1978 (imagen nº 40).

⁶⁴⁵ E.D., "Le Département de l'Yonne à l'Exposition Universelle. 1867, Beaux-Arts", *Annuaire historique du Département de L'Yonne*, Année 32, (3e partie), Auxerre, Perriquet Éditeur, 1868, p. 137.

*Antigna ne sera pas oublié; on peut le contempler à la fois aux Champs-Élysées et au Champ-de-Mars. En avançant dans la vie, l'artiste perd d'ordinaire la vivacité de son coloris qui est la beauté du diable, la jeunesse du pinceau. L'expérience a ranimé au contraire les tons de notre compatriote. La teinte grise de ses œuvres qui le faisait placer parmi les réalistes s'est effacée, depuis deux ans, de sa palette; un reste de son ancienne mélancolie seul se maintient dans ses figures, et c'est ce qui fait le charme actuel de sa servante aragonaise. Ses deux jeunes filles aux (-rouies sont plus vives, et celle du premier plan sourit assez finement malgré sa bouche un peu trop fendue. Le fond de ce second tableau l'emporte par le soin et le fini. L'aragonaise manque d'air, bile nage dans un ciel d'un bleu un peu trop prussien. Il faut de l'a-propos; pas trop n'en faut.*⁶⁴⁶

Otro sencillo boceto con título *Étude d'Aragonaise*⁶⁴⁷, demuestra cómo Antigna tanteaba diferentes pociones y variadas estrategias compositivas en la concreción de sus personajes. Ésta sencilla figura, componente sin duda de una obra más grande y compleja, muestra una extraña reacción –tal vez de timidez– que habría de explicarse y combinarse en el contexto general de la composición a la cual perteneciera y que desconocemos.

⁶⁴⁶ BIEMONT, R, *Opus Cit.*, p. 596.

⁶⁴⁷ *Étude d'Aragonaise* (Hacia 1870). Dibujo sobre papel. Carboncillo. 21,5 x 11,5 cm. Colección particular. OJALVO, David, *Oeuvres exposées*. En el Catálogo de la exposición *Jean-Pierre-Alexandre Antigna (Orléans, 1817-Paris, 1878)*, Musée des Beaux-Arts d'Orléans, 26 octubre 1978-3 enero 1979 (catalogación por OJALVO, David), Orléans, Musée des beaux-arts, 1978 (imagen nº 90).



Fig. 113. Alexandre Antigna
Étude d'Aragonaise
Hacia 1870
Dibujo sobre papel. Carboncillo, 21'5 x 11'5 cm
Colección privada

De 1870, aproximadamente, datan varios bocetos y retratos de mujeres aragonesas (muy probablemente captadas también del natural en

los altos valles jacetanos), que el artista reutilizó en algunas sus composiciones al óleo de carácter más definitivo. Estas cabezas están por lo general ampulosamente pinceladas (las llamadas *Rosita* y *Mercédès*). Es el caso del *Étude d'aragonaise en buste*⁶⁴⁸ -recientemente adquirido por el Musée des Beaux-Arts de Orléans-, bello retrato de mujer con más refinamiento y sensibilidad en el toque que otros de la misma época. El porte gracioso de la cabeza, puesto en valor por la amplitud del cuello, el modelado del rostro y los colores delicados del vestido, aportan una elegancia aristocrática a esta figura que mira al espectador con sugerente misterio.

De esta misma época, por sus características, parece datar un interesante lienzo subastado y adjudicado hace algunos años años en Suecia. Se trata de *La vendeuse de fruits*⁶⁴⁹, que resume de alguna manera las características de estos retratos de bellas muchachas ansotanas, en combinación con la actitud oferente propia de sus “servantes” aragonesas.

De entre todo este importante conjunto de obras que desarrollan temáticas aragonesas, una de las composiciones más imponentes de Antigna es *Les Aragonaises d'Anso*, presentada en el Salón de 1872⁶⁵⁰. Una pintura que, más allá de proponer una simple recreación anecdótica de actitudes y trajes pintorescos, se hace eco de una situación de desigualdad social muy característica de la filosofía del artista.

⁶⁴⁸ *Étude d'aragonaise en buste*. Óleo sobre lienzo. 49 x 42 cm. Colección privada. OJALVO, David, Oeuvres exposées. En el Catálogo de la exposición *Jean-Pierre-Alexandre Antigna (Orléans, 1817-Paris, 1878)*, Musée des Beaux-Arts d'Orléans, 26 octubre 1978-3 enero 1979 (catalogación por OJALVO, David), Orléans, Musée des beaux-arts, 1978 (imagen nº 53).

⁶⁴⁹ *La vendeuse de fruits*. Óleo sobre lienzo, 67 x 58 cm. Firmada, abajo, derecha. (Nº 45, Catálogo p. 36). Estocolmo, Subastas Nordén. Subasta nº 31. Fecha de venta 25/11/1999. Valor estimado: 18.000 a 20.000 euros. Precio de remate: 4.088 euros.

⁶⁵⁰ *Les Aragonaises d'Anso*. (Óleo sobre lienzo, 121 x 164 cm, Musée des Beaux-Arts d'Orléans)



Fig. 114. Alexandre Antigna
Étude d'aragonaise en buste
(Hacia 1870)
Óleo sobre lienzo 49 x 42 cm
Orléans, Musée des Beaux-Arts



Fig. 115. Alexandre Antigna
La vendeuse de fruits
Óleo sobre lienzo, 67 x 58 cm.

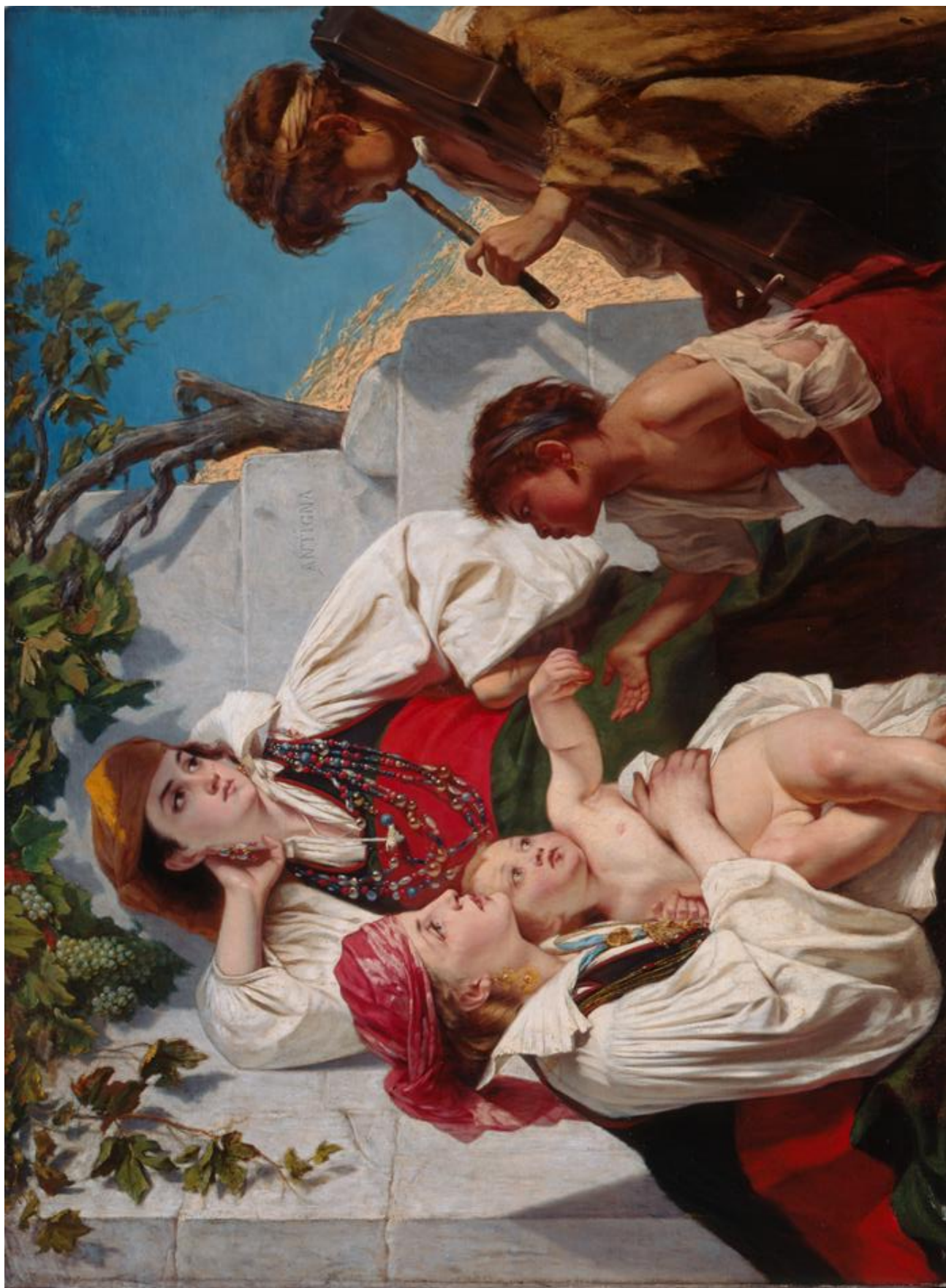


Fig. 116. Alexandre Antigna
Les Aragonaises d'Anso. 1872
Óleo lienzo, 121 x 164 cm
Musée des Beaux-Arts d'Orléans

En su monografía, Christian Jamet describe esta original composición con mucho detalle, sugiriendo la carga simbólica que la explica y “dignifica”, elevándola mucho más allá de lo que correspondería a una simple escena de género o de costumbres:

*C'est une scène de plein air, lumineuse, montrant d'élégantes villageoises en robe de fête traditionnelle et un bébé un qui, blotti contre le sein de sa mère, fait la charité à deux petits pauvres en haillons, à la peau brunie par le soleil. Le plus grand improvise un concert en jouant simultanément de la flûte et de la viole. Au regard assez indifférent des femmes comme de leur poupon, s'oppose celui du jeune mendiant qui tend la main en fixant, d'un oeil avide, l'obole que le petit jésus rose et potelé lui tend du bout des doigts. Cette pièce dorée, au centre de la composition, sépare deux mondes dont l'intense lumière du ciel d'azur accentue crûment les contrastes: celui de l'aisance matérielle, à gauche, et celui de la misère, à droite.*⁶⁵¹

Vemos pues que, en la búsqueda de una originalidad pintoresquista, Antigna, no ha olvidado sus antiguas preocupaciones sociales vehiculizadas ahora preferentemente a través de sus personajes aragoneses y bretones. En España, al igual que en los escasos reservorios etnográficos franceses, más allá de la curiosidad que pueda manifestar sobre los comportamientos, los vestidos y las posturas y actitudes hallados, es la denuncia de la desigualdad lo que acaba por predominar esencialmente en su discurso creativo. De cualquier manera, los detalles etnográficos ocupan un lugar destacado en la atención del artista. Éstos son recreados con cierta libertad en el caso de la indumentaria de las mujeres ansotanas, pero también con mucha minuciosidad en algunos detalles de los jóvenes pedigüños. Cabe destacarse que, en su bella composición, Antigna integra los instrumentos tradicionales del valle, el salterio y el chuflo⁶⁵², acompañantes de una antigua danza ansotana

⁶⁵¹ JAMET, Christian, *Opus Cit.*, Pp. 103-104.

⁶⁵² Como se ha apuntado anteriormente, estos dos pequeños mendigos aparecen también en su boceto *Scène d'intérieur en Aragon* (Lápiz sobre papel. 17,5 x 23, 5) fechado, en 1870-72. El instrumento que tañe uno de ellos es un salterio, Se trata, según Álvaro de La Torre “de un instrumento de esquema trapezoidal y simétrico, con unos entrantes curvilíneos en los laterales. Tanto la cara anterior como la posterior son planas y aquella

desaparecida llamada *Alacay*⁶⁵³, y vigentes desde tiempo inmemorial, no sólo en este valle, sino en una zona pirenaica mucho más amplia, antes de que se sustuyera por la más moderna jota, en el caso específico de Ansó. Estos curiosos instrumentos ya habían desaparecido en el folklore del valle a principios del siglo XX, cuando Sorolla pinta su famoso panel dedicado a Aragón: *La Jota*⁶⁵⁴ para la Hispanic Society de Nueva York, donde los músicos acopañantes portan las más modernas guitarras.

tiene dos orificios circulares que permiten la resonancia. Consta de seis gruesas cuerdas de tripa de animal, que se afinan mediante otras tantas clavijas troncocónicas situadas en la parte superior del instrumento. A ambos lados del mismo aparecen dos piezas semicilíndricas macizas, que sirven de protección al clavijero. Encima de cada cuerda aparece una "grapa" clavada al puente superior. El salterio se sostiene verticalmente entre el antebrazo y el costado derechos gracias a sus característicos entrantes y, únicamente en el Alto Aragón, la sujeción se asegura con una o dos correas de cuero sujetas a la espalda del instrumento. Queda pues, libre la mano derecha para tocar el chiflo, mientras que con la izquierda se golpean las cuerdas con ayuda de un batiente largo y fino (de unos 40 cm.). Tan sólo uno de los ejemplares conservados antiguos (el de Jaca) posee puente móvil, aunque todos los tañedores afirman haber oído hablar de ello. El chiflo, que también parece tocar el joven músico, es "una flauta corriente de tres agujeros, con cortavientos metálico y unos rebajes en su parte inferior para asegurar su sujeción con dos dedos, de la misma manera que se toca en otras provincias españolas. El chiflo altoaragonés mide - en todos los ejemplares conservados- 43 cm. de largo y su sección varía entre los 3 cm y los 2 cm en su parte más estrecha (rebajes inferiores). Tanto chiflo como batiente iban atados a las muñecas del ejecutante". DE LA TORRE, Álvaro, "*Chiflo y salterio en el Alto Aragón*", *Revista de Folklore* nº 70, VI y VII, Valladolid, Fundación Joaquín Díaz, 1986, Pp. 119-127.

⁶⁵³ DE LA TORRE, Álvaro, "En torno al Alacay", *Temas de Antropología Aragonesa*, nº. 4, Zaragoza, Instituto Aragonés de Antropología, 1989, Pp. 85-106.

⁶⁵⁴ Joaquín Sorolla, "La Jota". Óleo sobre lienzo, 349 x 300,5 cm. Hispanic Society of America, Nueva York.



Fig. 117. Alexandre Antigna
Les Aragonaises d'Anso. 1872
(Detalle)

Contemporánea de los comienzos del impresionismo -que quizá ha influído al artista en el uso general de una luz dorada, casi fulgurante, en el tratamiento del cielo, representado como una mancha homogénea de azul muy puro en fuerte contraste con el amarillo del almiar que se destacan en segundo plano⁶⁵⁵- esta composición bastante lograda, no ha sido destacada especialmente por la crítica de la época. Lafenestre la señala de todos modos en *l'illustration*⁶⁵⁶, a propósito del Salón de 1872, así como Claretie⁶⁵⁷. Más tarde tanto Morancé⁶⁵⁸ como Leroy⁶⁵⁹ se limitaron mencionarla en sus respectivos estudios.

⁶⁵⁵ OJALVO, David, *Oeuvres exposées*. En el Catálogo de la exposición *Jean-Pierre-Alexandre Antigna (Orléans, 1817-Paris, 1878)*, Musée des Beaux-Arts d'Orléans, 26 octubre 1978-3 enero 1979 (catalogación por OJALVO, David), Orléans, Musée des beaux-arts, 1978 (Comentario obra 61).

⁶⁵⁶ LAFENESTRE, G., "Salon de 1872", *L'illustration, Journal Universel*, París, 25 de mayo de 1872 (nº 1.526), p. 326.

⁶⁵⁷ CLARETIE, Jules, *Peintres et sculpteurs contemporains*, Paris, Charpentier, 1874, p.283.

⁶⁵⁸ MORANCÉ, A, *Opus Cit.*

⁶⁵⁹ LEROY, P.A., *Opus Cit.*

Como era su costumbre, la composición definitiva es planificada cuidadosamente por Antigna a través de varios bocetos. Uno de ellos resulta bastante aproximado en todos sus detalles a la composición finalmente trazada por el artista: *Aragonaïses d'Ansó* (apunte), fechado hacia 1872.



Fig. 118. Alexandre Antigna
Aragonaïses d'Ansó (Apunte). (Hacia 1872).
Óleo sobre lienzo. 41,00 x 28,00 cm
Colección privada

Antigna presentó en el Salón de 1875 una obra bastante extraña en su producción, que se destaca en este capítulo porque el artista recurre a vestir a su joven protagonista con el rico vestuario propio de las mujeres ansotanas, a pesar de que el tema tratado no tiene nada que ver, en apariencia, con una temática de género. Se trata de la composición con título *Les deux voix*⁶⁶⁰, conservada actualmente en Musée des Beaux-Arts

⁶⁶⁰ *Les Deux voix*, Óleo sobre lienzo 116 x 89 cm. Musée des beaux-arts d'Orléans (Número de inventario: RMN33338). Aparece con el nº 26 del Catálogo oficial del Salon de 1875. En: *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et*

d'Orléans. En ella, una joven aragonesa, vestida con camisa de anchas mangas abullonadas, falda de inconfundible color verde "ansotano" y alta gorguera plisada, posa para el pintor en un ambiente burgués, rodeada de ricos muebles, telas y joyas. La extraña presencia de un ángel respaldando la luminosa presencia de la muchacha transforma la escena en un espacio "onírico" abierto a la presencia de realidades que parecen mantenerse en el terreno de lo espiritual.



Fig. 119. Alexandre Antigna
Les Deux voix
Óleo sobre lienzo 116 X 89 cm
Orleáns. Musée des Beaux-Arts

No era la primera vez que Antigna exploraba esta vía “mística”⁶⁶¹. Cuando el matrimonio Antigna sufrió en 1864 la pérdida de su hija mayor, Jeanne-Marie, a la edad de dos años, el dolor suscitó en el pintor un primer cambio de rumbo en este sentido que le llevó a una nueva expresión pictórica dentro de un tono profundamente espiritual, semejante al que caracteriza también a esta sugerente composición. Tal vez, la obra más representativa de este registro que Antigna explora de vez en cuando y de forma muy puntual en el curso posterior de su producción a esta traumática experiencia, sea la titulada *Dernier baiser d’une mère*, expuesta en el Salón de 1865: un niño acaba de morir y un ángel con las alas blancas le transporta hacia el cielo; su madre deposita sobre su mejilla un último beso mientras que sus hermanas afligidas se lamentan alrededor de la cuna vacía. Otras obras destacables dentro de esta específica línea de trabajo de Antigna son *L’Inspiration*, *L’Enfer* (Basado en un poema de Amadée Pommier, cuya ejecución fue interrumpida por la muerte del artista) y *Un cauchemar*, presentado en el Salón de 1866.

En su estudio, Loudun destaca igualmente otra escena ambientada en el mundo de lo aragonés: *Les femmes et le secret*, datada en 1876. Su argumento extraído de la fábula homónima de La Fontaine es “representada” en esta ocasión por jóvenes aragonesas reunidas en la fuente de Ansó. El recurso pictórico a esta fábula resulta bastante frecuente en los salones parisinos del XIX; caben citarse, entre otras muchas versiones posibles, *Les Femmes et le Secret* de M. Verdier, calificado como “peinture lumineuse” por T. Thoré⁶⁶² en su crítica al salón de 1847, o la composición de William Bouguereau *The Secret*, presentada en el Salon de 1879 con el número 2197⁶⁶³. Lo que sí constituye una absoluta novedad es la ambientación de este tema específico en tierras pirenaicas españolas.

⁶⁶¹ Durante ese mismo periodo, Bouguereau pinta una composición semejante, con título *Âme au ciel*.

⁶⁶² THORÉ, T, *Le Salon de 1847, précédé d’une lettre a Firmin Barrion*, Paris, Alliance des Arts, 1847, p.51.

⁶⁶³ DUMAS, F.-G., *Salon de 1879, Catalogue illustré*, Paris, Baschet Libraire, 1879, p. 110. Obra conservada actualmente en la Collection of the New York Historical Society, H. Mosler.

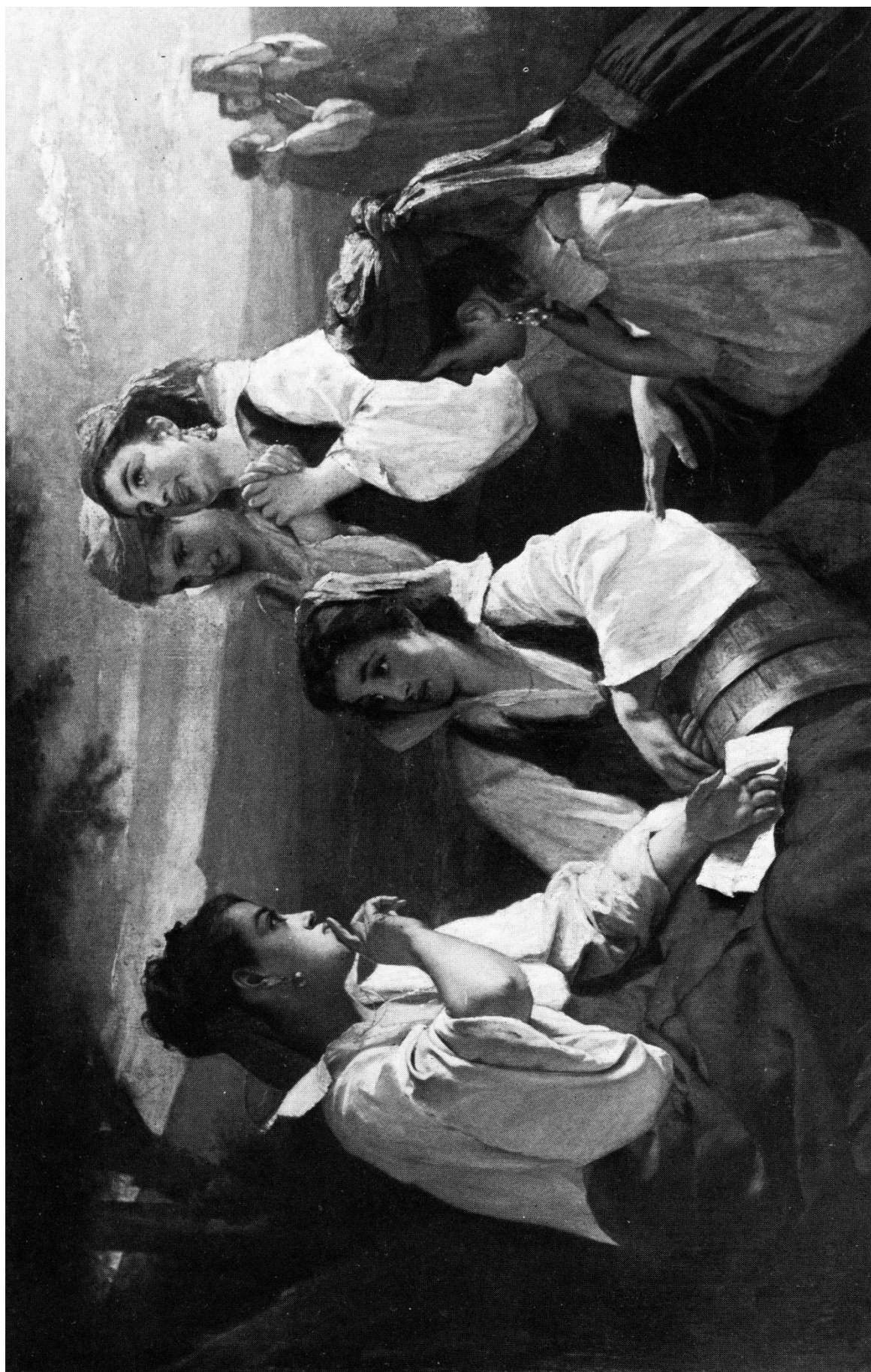


Fig. 120. Alexandre Antigna
Les femmes et le secret (1876)
Óleo sobre lienzo 111,4 x 181,5 cm
París, Colección Dubuquoy

Como se ha advertido, el tema de esta pintura está directamente inspirada en la famosa obra del universal fabulista francés (Libro 8, fábula VI). El famoso “*Rien ne pèse tant qu'un secret. Le porter loin est difficile aux Dames*”, con que comienza dicha fábula, se aplica a una escena en que una joven aragonesa confía a sus amigas la noticia que acaba de conocer tras la lectura de una carta, pero ella les pide que no la divulguen. Otras dos mujeres charlan al fondo, a la derecha, no dejando ninguna duda sobre la suerte que correrá tal petición. El conjunto femenino, envuelto en una cálida luz, se articula en un atractivo ritmo de armonías cromáticas de sensualidad veneciana. El resplandor modulado de la luz reflejada en los tejidos blancos de las camisas, pone en valor, por contraste, los tonos cálidos de los ropajes femeninos. A nivel compositivo, la alternancia de las mujeres vistas de cuerpo entero y medio cuerpo, producen también una atractiva sensación rítmica. Sin duda, para el busto de la mujer sentada en el centro, tomó como modelo el boceto de su expresivo retrato de muchacha española llamado “Dolorés”, muy probablemente obtenido del natural en el valle de Ansó. Las mujeres ansotanas no son para Antigna únicamente simples portadoras de vestuarios pintorescos, meros motivos de inspiración costumbrista. Están dotadas de un importante trasfondo psicológico: ligeras variaciones en los delicados rasgos y facciones de sus rostros, las convierten en soportes idóneos para la expresión contenida de emociones y sentimientos diversos, que Antigna traduce pictóricamente con verdadera maestría. En el imaginario francés, la mujer española es eminentemente apasionada y sabe expresar con naturalidad sus sentimientos y sus pasiones sin pudor.

Las obras de Alexandre Antigna localizables en colecciones privadas y museos, constituyen una pequeña proporción de aquellas que realizara en su larga y fructífera carrera. En el catálogo de la subasta de sus cuadros tras su muerte, acaecida el 26 de febrero de 1878⁶⁶⁴, se recogen 288 obras, de las cuales al menos una veintena (es decir casi un 10 por ciento de ellas) plantean una posible temática altoaragonesa (recordemos que Antigna no traspasó la frontera española, más que hasta

⁶⁶⁴ LOUDUN, Eugène, *Opus Cit.*

las primeras estribaciones de Aragón) lo que da idea de la importancia que esta vía iconográfica concreta supone en el conjunto de la producción del artista orleanés. Algunas de ellas se han analizado anteriormente en este somero repaso por la producción “aragonesa” de Antigna, pero muchas otras han desaparecido o simplemente permanecen ilocalizables por mantenerse en manos privadas anónimas, o diseminadas sin atribución concreta o autoría en el heterogéneo y, a menudo, opaco mercado del anticuariado y las subastas, donde de vez en cuando aparece alguna obra de gran interés. Su filiación es comprobable por las referencias explícitas que sus títulos ostentan en esta importante fuente bibliográfica. Las referencias a sus dimensiones y técnicas son, asimismo, concretas aunque, lamentablemente, no ocurre lo mismo con sus fechas de creación. Los títulos son los siguientes:

- 12. *Enfant Espagnol (31 x 19 cm)*
- 13. *Gitana (34 x 19 cm)*
- 31. *Dolorés (34 x 25 cm)*
- 36. *Pendant la sérénade (35 x 26 cm)*
- 41. *Esquisse de la sérénade (35 x 28 cm)*
- 47. *Célestine à la fenêtre (53 x 29 cm)*
- 53. *Femme d’Anso dormant (40 x 30 cm)*
- 69. *Joueur de cornemuse. Espagne (40 x 32 cm)*
- 80. *Rosita. Tête espagnole (40 x 34 cm)*
- 84. *Rosita (44 x 35 cm)*
- 104. *Femme d’Hecho (41 x 37 cm)*
- 142. *Espagnoles (Esquisse) (32 x 40 cm)*
- 143. *Carmélita (48 x 40 cm)*
- 144. *Mércèdes (50 x 40 cm)*
- 189. *À la fontaine (Anso, Espagne) (36 x 50 cm)*
- 192. *Espagnole au miroir (60 x 50 cm)*
- 218. *Gitana (60 x 56 cm)*
- 256. *Les deux voix (115 x 87 cm)*
- 261. *Tête espagnole (pastel) (64 x 53 cm)*
- 269. *Les femmes et le secret (113 x 80 cm)*⁶⁶⁵

⁶⁶⁵ LOUDUN, Eugène, *Opus Cit.*

En el catálogo de la importante y esclarecedora exposición sobre Alexandre Antigna celebrada en Orléans en 1978⁶⁶⁶ se recoge también un interesante apartado con referencias a este tipo de obras, que se presentaron en dicha muestra de forma complementaria en soportes alternativos como contratipos de fotos antiguas, o fotos de antiguas litografías de obras desaparecidas o no localizadas. Éstas, aún sin reproducirse, sí se relacionan en paratado documental adicional. Las obras de posible inspiración aragonesa contenidas en este apartado son las siguientes: *Serénade à Echo, Haut-Aragon* (Salon de 1866); *Servante aragonaise* (Salon de 1867); *Aragonaise prenant de l'eau à une source; Espagnole lisant; Aragonaise au miroir* (H 0,600; L 0,500); *La Sainte-Anne à Anso; Rosita; Dolores; Rosita; Mercédès*.

Sin duda, el interés que mostró por lo ansotano en su obra un artista importante e influyente, como lo fue durante una buena parte del siglo XIX Jean Pierre Alexandre Antigna, marcó una huella indeleble en la pintura de género francesa de un largo periodo. La presencia recurrente de los altos valles jacetanos como valioso tema iconográfico en los salones parisinos, le otorgó unas cartas de nobleza que algunos otros artistas galos tendrán en consideración en sus respectivas lecturas e interpretaciones de “lo español”. A su vez, la cultura española, en buena parte subsidiaria de las modas parisinas, redescubrirá años más tarde lo que nuestros artistas vecinos habían admirado y reflejado con resultados espléndidos mucho tiempo antes. Habrá que esperar al estricto naturalismo de Benito Pérez Galdós, para que, en primer lugar, literariamente y, algo más tarde aún, en el terreno de las artes plásticas, “lo ansotano” florezca entre nosotros en los pinceles de algunos de nuestros mejores artistas como Ignacio Zuloaga, Joaquín Sorolla, etc, buenos conocedores de lo que en los salones parisinos se gestaba y apreciaba, así como en las obras de algunos de sus muchos seguidores. Muy específicamente, alguna de las obras de Carlos

⁶⁶⁶ Catálogo de la exposición *Alexandre Antigna*, Musée des Beaux-Arts d'Orléans, 26 octubre 1978-3 enero 1979.

Vázquez Úbeda inspiradas por lo ansotano (Boda en Ansó, 1904)⁶⁶⁷ parece repetir con cuarenta años de diferencia, gestos y actitudes muy típicos de los personajes femeninos de Antigna⁶⁶⁸, lo que demostraría la influencia directa de éste en la pintura costumbrista española de principios del siglo XX. Su composición *Luna de Miel en el valle de Ansó* (Hispanic Society of America, de Nueva York), que de alguna forma enraizaba en la larga tradición estudiada por esta tesis, fue bien comprendida y altamente estimada por los medios artísticos franceses, hasta el punto de obtener una primera medalla en el Salon des Artistes Français de París en 1913.

⁶⁶⁷ Un grabado de su composición Sérénade à Echo, presentado en el Salón parisino de 1866, fue publicado -en gran formato- con título *Während der Serenade*, en una revista berlinesa en 1893 (Xilografía de Rich Bong según el cuadro de Antigna. Tamaño de la imagen: 43,5 x 31 cm). De esta fuente, Vázquez Úbeda pudiera haber obtenido información iconográfica.



Fig. 121. Carlos Vázquez Úbeda
Boda en Ansó (Detalle)
(Exposición Nacional de Bellas Artes de
1904. Salon de 1905)
Museo de la Academia de San Carlos,
Méjico



Fig. 122. Alexandre Antigna
Sérénade à Echo (detalle)
Salon de 1866

4.2. **BERTHOUD, Rodolphe-Léon** (Provence, Vaud, Suiza, 1822-Saint Blaise, Francia, 1892)

El suizo Léon Berthoud fue un pintor eminentemente centrado en el paisaje, muy influenciado por los paisajistas del siglo XVII. Estudia dibujo en Neuchâtel con Maximilien de Meuron (1785-1868) y el hijo de éste, Albert de Meuron (1823-1897), con los que pinta paisajes del natural en la región del Oberland de Berna. En 1843, prosigue su formación en París en los talleres de Léon Coignet (1794-1880) y Camille Roqueplan (1803-1855). Atraído por Italia, efectúa un primer viaje a este país en 1845 y sus paisajes le inspiran durante un amplio periodo vistas de la bahía de Nápoles y de la campiña romana, animadas con sus característicos vestigios arqueológicos, que compagina con otros paisajes de su Suiza natal⁶⁶⁹.

En el Salón parisino de 1857, Berthoud presentó seis composiciones paisajísticas, que el crítico Jules Verne juzgaba como obras dignas de un excelente pintor:

*Plusieurs des tableaux de M. Léon Berthoud ne doivent être considérés que comme de simples ébauches; mais, avec une grande facilité d'exécution, ils dénotent un talent sérieux et un sentiment remarquable de la nature. Nous citerons sa Vue du lac des Quatre-Cantons après la pluie, et les Restes de l'aqueduc d'Appius-Claudius, non loin de Rome.*⁶⁷⁰

Muy ligado posteriormente a los pintores de la escuela de Barbizon, se ve atraído por los efectos de luz, en paisajes íntimos influenciados por su hermano Auguste-Louis, también pintor, e íntimo amigo de Jean Baptiste Camille Corot (1796-1875)⁶⁷¹. Algunas composiciones

⁶⁶⁹ La referencia a algunas de estas obras ha quedado registrada en: Manuscrits de la Bibliothèque de l'Institut de France. Ms 4239-4359: "Papiers de Gustave Schlumberger". Dibujos a la pluma y al grafito, acuarelas, gouaches, sepías pinturas al óleo, fotografías. Acceso Número Ms 4337. Descripción física: 143 piezas. 47,5 x 33,0 cm. Descripción: Vues de Suisse et d'Italie, fresques de Pompéi, « par mon oncle Léon Berthoud ».

⁶⁷⁰ VERNE, Jules, Salon de 1857 (4º artículo), *Revue des Beaux-Arts*, vol. 8, 16 Livraison, Paris, 15 de agosto de 1857, Pp. 345-349.

⁶⁷¹ VV.AA., *L'art neuchâtelois, deux siècles de création*, Hauterive, Ed. Gilles Attinger, 1992.

recientemente aparecidas en las subastas, como el denominado *A mountain landscape*, denotan un carácter espontáneo y libre, con pinceladas anchas y vibrantes, y sugestivos juegos de color propios de esta escuela.

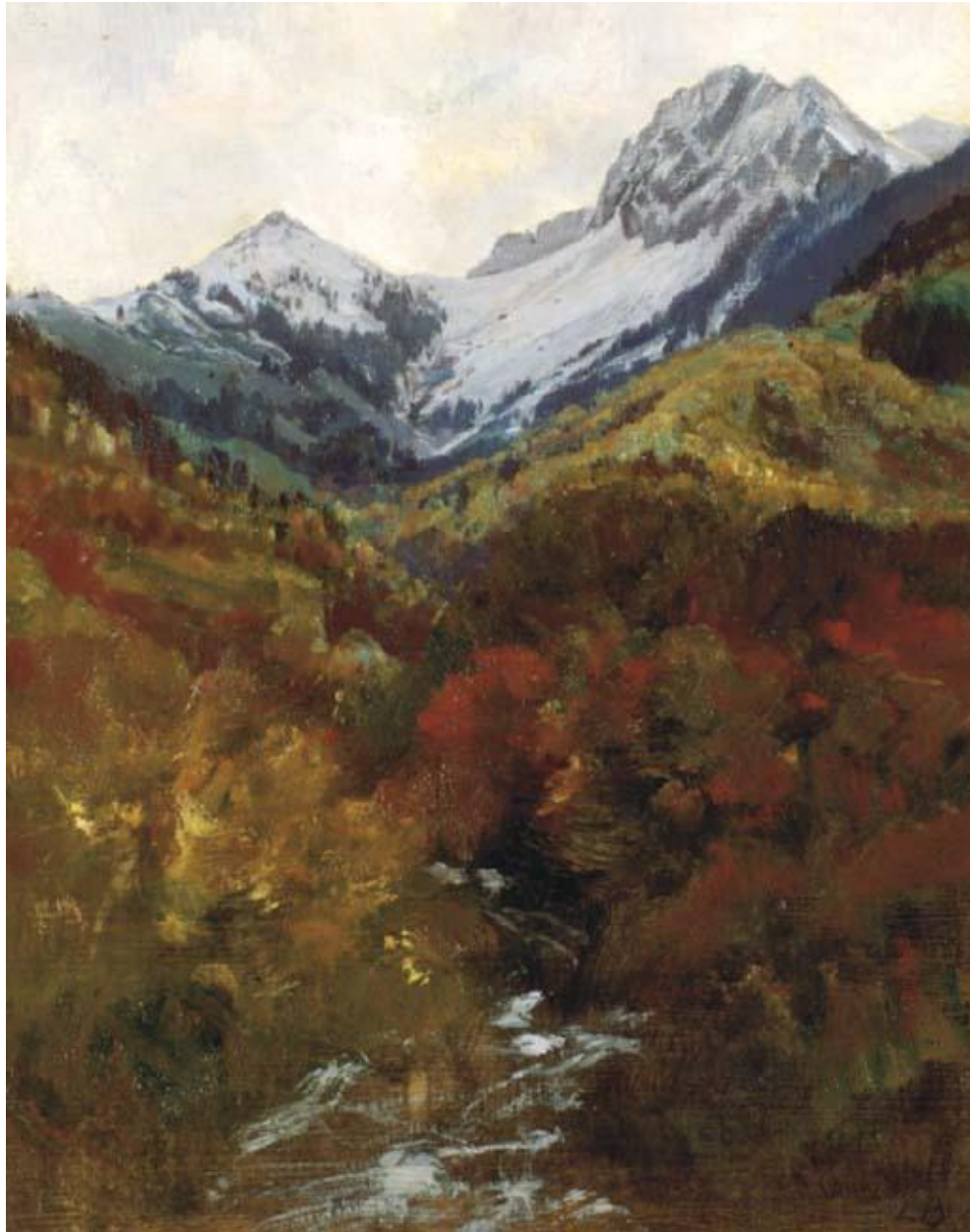


Fig. 123 (Atribuido a Léon Berthoud)
*A mountain landscape*⁶⁷²

⁶⁷² *A mountain landscape*. Atribuido a Léon Berthoud (Con las iniciales "LB", en la parte inferior derecha). Óleo sobre lienzo. 41.9 x 33.7 cm. Shoteby's. Venta: 1528/Lote 126. 2 - 3 de junio de 2005. New York, Rockefeller Plaza.

Dentro de este género, realizó algunas pequeñas composiciones en los Pirineos en fecha desconocida, como *Paysage des Pyrénées*, hoy conservado en el Musée des Beaux-Arts de Pau⁶⁷³. El artista contaba en el Béarn con estrechos lazos familiares: su primo, el alsaciano Pierre Schlumberger-Berthoud (Guebwiller, 1818-Pau, 1889), se había instalado en la región bearnesa a partir de 1855 por razones de salud, y también practicó la pintura interesándose por los pintorescos personajes aragoneses que deambulaban por Pau⁶⁷⁴, con mucho menos oficio que su pariente. Al igual que el artista Eugène Devéria, Schlumberger pertenecía desde su conversión en 1843, a la activa comunidad protestante establecida en la capital bearnesa y contribuía con sus cuantiosos bienes materiales al sostenimiento de la congregación⁶⁷⁵.

La obra por la que Berthoud cabe ser integrado en este trabajo pertenece al género retratístico que, además del paisaje, éste practicó con asiduidad (*Retrato de Henri de Büren*, 1859)⁶⁷⁶. Su *Ouvrier espagnol à Pau* constituye una representación fidedigna y de corte estrictamente naturalista de un anónimo aragonés apostado de perfil, que el artista ha captado con un sobrio gesto, expresivo de una gran dignidad y nobleza. La postura es muy semejante a la que elige su primo Pierre Schlumberger para representar a un aragonés (*Ouvrier espagnol, aragonais*, del museo de Pau). A diferencia de Berthoud, este último se ampara, de manera un tanto torpe, en una tradición romántica a lo Delacroix, que proporciona un fuerte

⁶⁷³ Anotado en el dorso: *Paysage des Pyrénées* par Léon Berthoud (Sacado de un álbum en que el resto no concierne al Béarn). Dibujo. Óleo sobre papel. 26,5 x 38 cm (Musée des Beaux-Arts de Pau, Número de inventario: 30.6.14).

⁶⁷⁴ El Musée des Beaux-Arts de Pau conserva varias composiciones de este artista que se inspiran en motivos aragoneses: *Berger assis* (título fáctico) Mina de plomo realizada con acuarela sobre papel. 10 x, 8,30 cm (Número de inventario 30.6.85. 1735, Antiguo número) y *Ouvrier espagnol, aragonais* (título fáctico) 1850. Acuarela sobre papel. 20,5 x 16 cm, Número de inventario 30.6.48. Todas estas obras pasaron al museo de Pau gracias al legado testamentario del hijo de Pierre, Gustave Schlumberger, que donó una importante colección de monedas, medallas, etc, relativas al Béarn junto con dibujos, grabados y cuadros con firmas como las de Eugène Devéria o Léon Berthoud, así como de su propio padre, Pierre Schlumberger. A la municipalidad de Strasbourg legó una heterogénea y rica serie de objetos antiguos de Oriente y Occidente (egipcios, griegos, romanos, etc).

⁶⁷⁵ HAU, Michel, *L'industrialisation de L'Alsace (1803-1939)*, Strasbourg, Association des publications près les Universités de Strasbourg, 1987, p. 412.

⁶⁷⁶ GODET, Philippe, *Exposition des oeuvres de Léon Berthoud: notice biographique et catalogue de l'exposition*, Neuchâtel, Galerie Léopold Robert, mai-juin 1892.

sabor orientalizador a su personaje. Un aspecto más naturalista demuestra el dibujo de Schlumberger con título *Berger assis*, tal vez captado en el propio Pau o sus alrededores. El ambiente neutro –velazqueño– que envuelve al aragonés de Berthoud contribuye a resaltar la expresión adusta del modelo y sus vestimentas tradicionales: el inevitable cachirulo ciñendo el cabello largo y desaliñado, la camisa blanca con cuello vuelto y puntas en pico y la chaqueta sobre la que se dispone el chaleco de pana con solapas triangulares. Completan el atavío, la ancha faja cubriendo la parte baja del chaleco, calzones con aberturas laterales dejando ver los calzoncillos blancos por debajo de la rodilla, medias oscuras y alpargatas.



Fig. 124. Léon Berthoud
Ouvrier espagnol à Pau
Óleo s sobre lienzo. 50 x 32 cm (Sin fecha)
Pau, Musée des Beaux-Arts⁶⁷⁷

⁶⁷⁷ Número de inventario: 30.6.15.



Fig. 125. Pierre Schlumberger
Berger assis (título fáctico)
Mina de plomo realizada con acuarela sobre papel. 10 x, 8,30 cm
Pau. Musée des Beaux-Arts⁶⁷⁸

⁶⁷⁸ Número de inventario 30.6.85. 1735 (Antiguo número).



Fig. 126. Pierre Schlumberger
Ouvrier espagnol, aragonais (título fáctico). Hacia 1850
 Acuarela sobre papel. 20,5 x 16 cm.
 Pau. Musée des Beaux-Arts⁶⁷⁹

⁶⁷⁹ Número de inventario: 30.6.48.

4.3. **BRISOT DE WARVILLE, Félix-Saturnin** (Veron, 1818-Versailles, 1892)

Pintor, dibujante, litógrafo y grabador, nieto del político girondino Jacques-Pierre Brissot (1754-1793), fue alumno de Léon Coignet (1794-1880) en la École des Beaux-Arts de París. Esencialmente pintor de escenas animalistas y rurales, se interesa en principio por los paisajes normandos y de la región de Agen, antes de consagrarse a la evocación de los Pirineos y de la campiña tarbesa a partir de fines de la década de los 50. Normalmente los críticos subrayan su carácter de pintor secundario y convencional, en la estela de grandes maestros como Troyon, Rousseau, Dabigny o Rosa Bonheur. En 1847, el crítico Paul Mantz apuntaba sobre él con sarcasmo:

*M. Brissot de Warville (ô sérénité des temps nouveaux! Les enfants des Girondins font aujourd’hui des paysages!), M. Brissot a recherché la couleur dans ses Environs de Clisson, mais sa touche n’est pas assez dégagée.*⁶⁸⁰

Unos años más tarde, en 1852, el crítico Laurent Marerou, señalaba en parecidos términos:

*M. Brissot de Warville, représente l’école des réalistes; mais, Dieu merci, il ne ressemble pas plus à M.Loubon qu’à M.Huet. Il peint rustiquement et sans artifices de rustiques sujets, mais il ne les gâte pas à plaisir...*⁶⁸¹.

En una crítica al Salon de 1863, Marius Chaumelin resumía su evolución estilística de la siguiente manera:

Brissot de Warville a commencé par imiter Troyon avec success. Depuis qu’il essaye de se créer une manière personelle, sa couleur

⁶⁸⁰ MANTZ, Paul, *Salon de 1847*, Paris, Ferdinand Sartorius Éditeur, 1847, p. 101.

⁶⁸¹ MAREROU, Laurent, “*Exposition de la Société des Amis des Arts de Bordeaux*”, *Revue critique*, Bordeaux, 1852, p. 49.

*est devenue terne, grisâtre. On dirait que ses moutons dans la montagne sont fabriqués en terre glaise.*⁶⁸²

Sus paisajes con motivos pirenaicos aparecen en el Salon de 1859. Hay que apreciar en ello la influencia de Alexandre Guillemin –cuñado suyo⁶⁸³– que comienza también a representar temas altoaragoneses por estos mismos años. A partir de este momento Brissot de Warville no vacila en ir más allá en la explotación pictórica de sus motivos pintorescos, traspasando la frontera pirenaica hasta Aragón, donde los pueblos eran ricos en anécdotas pastoriles y en ese fuerte “color local” que este tipo de pintores costumbristas buscaban recrear en sus obras. Su producción, bastante convencional, estandarizada y realizada a tenor de un fuerte sentido de lo comercial, reproduce frecuentemente los movimientos de los rebaños por la montaña, el tema del pastor rodeado por sus rebaños inmersos en el sugerente paisaje pirenaico –clara influencia de Rosa Bonheur -o el de los establos de corderos –“bergeries”- bajo puntos de vista de lo más diverso.⁶⁸⁴

⁶⁸² CHAUMELIN, Marius, “Salon de 1863”, *Tribune Artistique et Littéraire du Midi. Société Artistique Des Bouches-Du-Rhone*, p. 227.

⁶⁸³ LAROUSSE, Pierre; *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle: français, historique, géographique, mythologique, bibliographique....* Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1866-1877.

⁶⁸⁴ SAULE SORBÉ, Hélène, *Pyrénées, voyage par les images*, Serres-Castet, Faucompret, 1993, p. 169.



Fig. 127. Félix-Saturnin Brissot de Warville
*Moutons à la bergerie*⁶⁸⁵.
 Óleo sobre lienzo. 36 x 46 cm
 (Firmado abajo/izquierda)

Un tema que parece interesarle mucho en un momento puntual de su larga carrera es el de los muleros aragoneses, del que conocemos varias representaciones de tono menor recientemente subastadas. En una de ellas -*L'ânier sur un sentier escarpé*⁶⁸⁶- podemos reconocer la inconfundible estampa de un aragonés montado sobre su asno, transitando el paisaje desnudo y desierto, bañado por la luz contrastante y colorista propios de las tierras españolas. En otra obra de características muy similares a la anterior, *L'ânier traversant une rivière*⁶⁸⁷, lo anecdótico se convierte en protagonista de una escena intrascendente: en medio de un paisaje desértico, requemado por el implacable sol español, un asno parece « plantarse » temeroso ante la presencia amenazante de un inocuo riachuelo que es preciso atravesar para proseguir el camino.

⁶⁸⁵ Venta en Mercier & Cie. *Objets d'art et de très bel ameublement, Céramiques, Bijoux, Argenterie...* Domingo, 26 de marzo de 2000.

⁶⁸⁶ *L'ânier sur un sentier escarpé*. Subastado por Mercier & Cie, Lille: "Orfèverie, Bijoux, Tableaux, objets d'Art et bel ameublement". Domingo, 14 de marzo de 2004. Sin adjudicación.

⁶⁸⁷ *L'ânier traversant une rivière*. Subastado en: Choppin de Janvry-Massol S.A., París 18 de noviembre de 2002 (Lote nº 176, pág. 20 del catálogo).



Fig. 128. Félix-Saturnin Brissot de Warville
L'ânier sur un sentier escarpé.
 Óleo sobre panel de madera. 14 x 22 cm
 Proveniencia, antigua colección Albord, Reims (Firmado abajo/derecha)



Fig. 129. Félix-Saturnin Brissot de Warville
L'ânier traversant une rivière
 Óleo sobre tabla. 15 x 24 cm (firmado abajo/derecha)

En fecha que no ha sido posible concretar, Brissot de Warville lleva a cabo un viaje por el interior de España, en el que visita Córdoba, Granada, Málaga, Sevilla, Toledo, etc. Esta experiencia le permitió renovar su

abanico temático con algunos nuevos argumentos que desarrolla en un determinado periodo, sin conseguir una renovación profunda de su convencional propuesta pictórica. Obras como *Marché de village en Espagne* resumen esta anacrónica síntesis de intereses entre lo pastoril y lo « arabizante » que no acaba de cuajar en sus resultados finales, poniendo aún más de evidencia el carácter híbrido de una estética incapaz de traspasar el límite de un costumbrismo de limitadas ambiciones estéticas.



Fig. 130. Félix-Saturnin Brissot de Warville
Marché de village en Espagne
 Óleo sobre tabla. 15 x 22 cm (Firmado abajo/derecha)⁶⁸⁸

⁶⁸⁸ Subastado por Schmitz-Laurent (S.V.V.), Saint-Germain-en-Laye (Lote nº 19, p. 5 del catálogo).



Fig. 131. Félix-Saturnin Brissot de Warville
Le muletier espagnol.
 Acuarela sobre papel, 25 x 32 cm (firmado abajo/izquierda)⁶⁸⁹

Algunos museos franceses conservan obras suyas: Musée National du Château in Compiègne, Chartres, Marseille, Reims y Strasbourg, así como el londinense Victoria and Albert Museum. Pero el grueso de la producción de este artista se encuentra muy disperso en el mercado internacional de las antigüedades y de las subastas, lo que aporta dificultades añadidas para la localización de sus temas inspirados por lo aragonés. Una obra con título *Village aragonais, Espagne* (Óleo sobre madera, 25 x 30 cm) se conserva en el Musée Salies de Bagnères-de-Bigorre, pero en ella sus personajes no parecen ser aragoneses, sino pastores bearneses de paso por las tierras fronterizas de España. Como asuntos pintorescos, los bearneses le interesan mucho y los representa frecuentemente según demuestran obras como *Sur le chemin du circe de Gavarnie* o *Troupeau descendant des montagnes*, donde reproduce la oficina de aduanas de Laruns en la frontera pirenaica (Pirineos Atlánticos). El artista presentó en el Salón de 1875 (Número 308)⁶⁹⁰ una composición

⁶⁸⁹ Subastado por SVV Schmitz Laurent S.A.R.L, Saint-Germain-en-Laye, 2 de marzo de 2010 (Lote nº 9, p. 2 del catálogo).

⁶⁹⁰ ANÓNIMO, *Salon de 1875. 92 Exposition Officielle*, Ministère de l'Instruction Publique des Cultes et des Beaux-Arts, Direction des Beaux-Arts, Paris, 1875, p. 45.

con el inconfundible título de *Muletier aragonais*. Y en la lista de obras adquiridas en la Exposition des Amis des Arts de Saint-Quentin, de 1876, aparece una obra suya cuyo inequívoco título delata una clara inspiración aragonesa, *Souvenir de l'Aragon*⁶⁹¹, que vuelve a demostrar el interés de este creador por el mundo rural de nuestra vertiente fronteriza, sin las dosis de rigor y verosimilitud que caracterizan la producción de su cuñado, Alexandre Guillemin.



Fig. 132. Félix-Saturnin Brissot de Warville
Village aragonais, Espagne
 Óleo sobre madera, 25 x 30 cm
 Musée Salies de Bagnères-de-Bigorre⁶⁹²

⁶⁹¹ ANÓNIMO, *Exposition des Amis des Arts de Saint-Quentin et du Département de l'Aisne, Exposition de 1877, 22 septembre au 1^o novembre. Explication des oeuvres exposés*, Saint-Quentin, Imprimerie Ch. Poette, 1877.

⁶⁹² Reproducido en: SAULE SORBÉ, Hélène, *Opus Cit.*, p. 163.



Fig. 133. Félix-Saturnin Brissot de Warville
Sur le chemin du cirque de Gavarnie
Óleo sobre madera 18 x 12 cm
Colección Pierre C. Lamicq, París.⁶⁹³

⁶⁹³ Reproducido en: SAULE SORBÉ, Hélène, *Opus Cit.*, p. 251.



Fig. 134. Félix-Saturnin Brissot de Warville
Troupeau descendant des montagnes, 1868
Bordeaux, Musée National des Douanes

4.4. **BONHEUR, François-Auguste** (Bordeaux, 1824-Bellevue, 1884)

Educado en un ambiente familiar proclive a lo artístico, recibió enseñanzas de su propio padre, el pintor François Bonheur, y de su hermana mayor, la pintora Rosa Bonheur, cuya extraordinaria fama eclipsó en buena parte la suya propia. Tras completar su formación en la école des Beaux-Arts de París, se especializa en principio en el campo de la pintura de género y el retrato, debutando en el Salon de 1845⁶⁹⁴ -con tan sólo 21 años de edad- con la obra *Enfants aux champs*. En los años 50, presenta varios paisajes que le proporcionan un cierto éxito -*Côtes de Brageac* (Cantal) y *Environs de Mauriac (Cantal)*, por los que obtuvo una medalla de 3ª clase- aunque en el futuro adoptará una línea realista similar a la de su famosa hermana, una pintura eminentemente animalista con presencia importante del elemento paisajístico. Es en este género en el que obtuvo sus principales éxitos y el que, también, le acarreó las más ácidas críticas, ya que los medios especializados nunca vieron con buenos ojos su supeditación a las orientaciones iconográficas marcadas por Rosa, considerando siempre a Auguste como un pintor poco original, algo frío, más atento a la representación del detalle que a un desarrollo sincero de los valores de lo pictórico “Le talent de M. Bonheur –observa, por ejemplo, el crítico Arthur Stevens, con sarcasmo- est le sosie de celui de sa soeur. Il y a bien peu de différence entre eux. C’est de la peinture maigre, froide, habile, de la peinture *diorama*, en fin, de la peinture trompe l’oeil, qui charme ceux qui voient la nature comme le petit bourgeois de Paris en vacance dominicale à Romainville”⁶⁹⁵

En efecto, al igual que su hermana, Auguste enfoca su obra animalista dentro de un acusado realismo, ligada a determinadas zonas que mantenían sus tradiciones con cierta integridad, a salvo de la arrasadora influencia de la industrialización y de las estandarizadas modas urbanas: Fontainebleau, la Baja Bretaña, Auvernia, los Pirineos, Escocia,

⁶⁹⁴ El artista mantiene una presencia bastante regular en los salones parisinos hasta 1878.

⁶⁹⁵ STEVENS, Arthur, *Le Salon de 1863, suivi d’une étude sur Eugène Delacroix, et d’une notice sur le prince Gortschakow*, Paris, Librairie Central, 1866, Pp. 210-211.

etc⁶⁹⁶. En el conjunto de su obra estas “reservas” pintorescas tienen un importante peso específico: *Paysage, souvenir de Basse-Bretagne* (1857); *Troupeau de vaches dans les Pyrénées*; *le Passage du gué, Mont-Dore*; *un Abreuvoir en Bretagne* (1859, medalla de 2ª clase); *l'Arrivée à la foire, Auvergne*; *Rencontre de deux troupeaux dans les Pyrénées*; *la Sortie du pâturage, Auvergne* (1861; medalla de 1ª clase); *la Mer, côtes de la Basse-Bretagne*; *le Combat, souvenir des Pyrénées*; *un Ruisseau en Auvergne* (1863); *le Dormoir* -uno de sus más resonante éxitos- (1866); *Ruines du château d'Apchon, Cantal* (Exposición Universal de 1867). En coincidencia con la presentación de esta última obra, el artista bordelés recibió la croix de la Légion d'Honneur.

Su contacto con los Pirineos es muy temprano. Una de las obras de su producción más temprana -*Portrait d'enfant en costume des Pyrénées*- se interesa ya por los recursos de la zona. El crítico Arthur Guilloit describe esta pintura como una composición “fermement exécuté, et d'un coloris qui se fait avantageusement remarquer au milieu des tableaux environnants”⁶⁹⁷. Para Auguste Bonheur, los Pirineos se acabarán configurando como una importante fuente de recursos pictóricos expresivos de la vida rural tradicional. Atraído por esta vía iconográfica realiza una serie de composiciones -presentadas normalmente en los salones bajo el subtítulo de “Souvenir des Pyrénées”- a tenor de una visión eminentemente mítica de lo montaños. Al igual que las de Rosa, las montañas pirenaicas de Auguste se conforman como un ámbito de belleza sublime en que hombres, animales y paisaje natural constituyen los elementos indisolubles de una armónica relación mítica y ancestral (Así, *Troupeau de vaches, souvenir des Pyrénées*: salón de 1859; *Le Combat. Souvenir des Pyrénées*, Salón de 1862; *Le Chemin perdu, souvenir des Pyrénées*, Salón de 1869). Si analizamos el boceto titulado *Troupeau de boeufs dans les Pyrénées* (Musée Municipal de Carprentas) -estudio previo para la composición definitiva de la obra *Troupeau de vaches, souvenir des*

⁶⁹⁶ HARAMBOURG, Lydia, *Dictionnaire des Peintres Paysagistes Français au XIX Siècle*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1985, p. 63.

⁶⁹⁷ GUILLOT, Arthur, “Exposition Annuelle des Beaux-Arts”, *La Revue Indépendante*, 7e année, 2e série, Tome 7, Paris, 1847, p. 528.

*Pyrénées*⁶⁹⁸, presentada en el Salón de 1859 y actualmente en paradero desconocido-, podemos observar cómo, a pesar de tratarse de una escena típicamente costumbrista, la imagen de Auguste tiende a una absoluta integración de sus elementos compositivos, escapando a esa preocupación por la definición gratuita de los detalles que, a menudo, la crítica censura en su obra.

⁶⁹⁸ LAURENT, Jules, *La légende des ateliers, Fragments et notes d'un artiste peintre (de 1842 à 1900)*, Carprentas, Brun, 1901, p. 386.



Fig. 135. François-Auguste Bonheur
Troupeau de boeufs dans les Pyrénées
Óleo sobre lienzo. 32 x 52,5 cm
Firmado abajo/derecha: A. Bonheur
Musée Municipal de Carpentras⁶⁹⁹

⁶⁹⁹ Número de inventario 887.3.24. Carpentras, Bibliothèque Inguimbertaine et musées.
©Cliché Christian Chaline.

El pequeño tamaño del estudio con título *Dans les Pyrénées* y su impronta de espontaneidad, parecen indicarnos que estamos ante una escena captada del natural. El estricto realismo que alienta la obra no pone trabas a una emotiva expresión lírica del mundo pirenaico. Un lirismo que se ve reforzado por la amplitud del encuadre y la profundidad de la perspectiva, articulada en los variados ritmos lineales que conforman los cresteríos y las atmósferas brumosas de los valles⁷⁰⁰ Auguste Bonheur, presentó otra de sus composiciones inspiradas por el mundo pirenaico en el Salón de 1861⁷⁰¹ con el título de *Rencontre de deux troupeaux dans les Pyrénées*. Aunque esta obra permanece hoy en paradero desconocido, puede traerse a colación alguna de las críticas que se ocuparon de ella, ya que nos permiten aproximarnos a ciertos aspectos esenciales de la estética de Auguste. Especialmente ilustrativa a este respecto es la que le dedica Théophile Gautier⁷⁰² que sintetiza en su prosa, cuidada y precisa, las luces y las sombras con que el conjunto de la crítica coetánea perfiló a un artista que no se distinguió por la innovación en el campo pictórico, aunque supo cumplir dignamente un papel inevitablemente supeditado al de otros referentes de mayor importancia:

Mlle Rosa Bonheur n'a pas exposé; mais son frère la remplace avec un tel air de famille, qu'au premier aspect l'on pourrait s'y tromper. Jamais ressemblance ne fut plus frappante, jamais consanguinité de talent ne fut plus irrécusable. Les trois tableaux de M. Auguste Bonheur, — L'Arrivée à la foire (Auvergne), Rencontre de deux troupeaux dans les Pyrénées, la Sortie du pâturage, semblent non-seulement exécutés par la main de Mlle Rosa Bonheur, mais encore vus avec son œil et compris à travers son intelligence: ce n'est pas de l'imitation, c'est de l'assimilation. Chose bizarre, les œuvres de la sœur se reconnaîtraient peut-être à quelque chose de plus ferme et de plus viril.

⁷⁰⁰ LAURENT, Jules, *La légende des ateliers, Fragments et notes d'un artiste peintre (de 1842 à 1900)*, Carpentras, Brun, 1901, p. 386.

⁷⁰¹ GAUTHIER, Théophile, *Abécédaire du Salon de 1861*, París, E. Dentu, 1861, (Número 318 del catálogo).

⁷⁰² GAUTIER, Théophile, *Opus Cit.*, Pp. 77-80.

L'habitude de la peinture grise, terne et boueuse, qui passe pour vraie aujourd'hui, peut faire trouver soyeuse, argentée et brillante la couleur de ces toiles; mais la nature, lorsqu'on la regarde sans esprit de système, n'a pas l'aspect malpropre et fangeux qu'on se plaît, nous ne savons trop pourquoi, à lui donner. Elle est au contraire singulièrement nette dans ses formes; pure, franche et gaie dans ses tons. Les arbres ont des verts tendres, frais, transparents, et ne ressemblent pas à des éponges pourries. Le gazon se veloute de frissons moirés; le ciel est léger, vague, lumineux, et les nuages n'y prennent pas l'air de décharges des gravats. — Il suffit pour s'en convaincre de se promener un jour d'été dans une belle campagne et de jeter les yeux autour de soi. M. Auguste Bonheur a osé, et c'est là une grande audace, dévernir la nature, lui enlever la fumée et la crasse, la débarbouiller de la sauce au bitume dont l'art la recouvre ordinairement, et il l'a peinte telle qu'il la voyait. Ses animaux ont la robe lisse et satinée des animaux bien portants; ses feuillages, la fraîcheur vivace de plantes lavées par la pluie et essuyées par le soleil. — Certaines portions arrivent au trompel'œil complet et produisent l'illusion de relief du stéréoscope; entre autres, le petit ruisseau qui coule au bord de la route, dans la plus grande toile. Sans doute cette illusion n'est pas nécessaire dans la peinture d'histoire, où l'idée et le style doivent prédominer; mais elle ajoute un charme à la représentation de la nature physique. — Quel peut être le mérite de bestiaux et de pâturages, si ce n'est d'être vrais?

Este tipo de críticas demuestran el hecho de que la alargada sombra de Rosa planeó en todo momento sobre la reputación de su hermano menor, en un caso que ofrece ciertas similitudes al que, décadas más tarde, marcaría la relación entre Constantin Brancusi y su maestro, un ya consagrado Auguste Rodin, a quien el rumano dedicaría su famosa frase: “Il ne pousse rien à l'ombre des grands arbres”. La recriminación contenida en la crítica de Gautier no es ni mucho menos puntual. El grueso de las reseñas críticas sobre Auguste, durante la práctica totalidad de su carrera, insisten de forma sistemática –y, a menudo, maliciosa– en las enormes similitudes que su pintura presenta con la de su famosa y polémica hermana. El “plante” de ésta a los salones parisinos y su rechazo al mercado francés, a partir de la Exposición Universal de 1855, tras el que se

recluyó en el castillo de By, dedicada a satisfacer exclusivamente la demanda del mercado anglosajón -que la benefició con una popularidad sin precedentes a nivel mundial- son señalados normalmente por la crítica especializada con sarcasmo, cuando no con malhumoradas demostraciones de un incontenido “chauvinismo”⁷⁰³. Algún crítico califica a la artista como una “desaparecida” que hubiera dejado libre su puesto de primera figura en el escalafón de los animalistas a su hermano menor, Auguste. Todo quedaba en casa. Sobre esta misma cuestión, se preguntaba el crítico Louis Auvray:⁷⁰⁴

...mais qu'est donc devenue Rosa Bonheur ? on n'en entend plus parler. Aurait-elle renoncé à la peinture, ou serait-elle morte?— Non, monsieur; Rosa Bonheur, il est vrai, a cessé d'envoyer à nos expositions annuelles depuis son Marché aux Chevaux, sa plus grande page exposée au Salon de 1853; mais, néanmoins, elle n'a pas cessé de produire. Elle habite les environs de Fontainebleau, où, dit-on, elle travaille pour l'Angleterre. Selon les uns, elle boude nos Salons, parce que certains critiques ont été par trop malveillants à son égard; selon d'autres, les nouveaux talents qui ont grandi, depuis seize ans qu'elle s'est retirée de la lutte, lui porteraient ombrage, elle craindrait ne plus occuper le premier rang... Dame ! nous ne saurions la blâmer de cette prudence. Et puis, n'est ce pas son frère, M. Auguste Bonheur, qui occupe aujourd'hui le premier rang parmi les peintres d'animaux? La suprématie du genre appartient donc encore à la famille, et il vaut mieux qu'il n'y ait pas rivalité entre le frère et la

⁷⁰³ Aún, a fines de los años 60, momento en que Auguste había llegado a una fase de plena madurez creativa, puede observarse cómo la crítica insiste en estos extremos. Por ejemplo, ante la obra presentada en la Exposición Universal de 1867, el crítico Durant trata al artista como si fuera un simple principiante: “Son frère et son élève, M. AUGUSTE BONHEUR, marche dignement sur ses traces; il présente un bon tableau: *Souvenir des Pyrénées*.” (DURANT, M.H., *Exposition Universelle de 1867. Études et souvenirs. Beaux-Arts, Peinture, Recueil des publications*, Société Havraise d'études diverses, Anée 34, Le Havre, Imprimerie Lepelletier, 1868, p. 95). Particularmente malintencionada es la referencia que incluye M. de Saint-Santin en su estudio monográfico sobre el pintor Jacques Raymond Brascassat (1804-1867), publicado en 1868, que adereza su adverso veredicto sobre Auguste con las habituales referencias a la condición sexual de Rosa: “Puisse Mlle Bonheur écouter la leçon salutaire que lui a donnée l'Exposition de 1867, et imiter son frère qui, élève bien ordinaire d'abord et copiste très-servile de sa sœur, déjà célèbre, a par son assiduité aux Salons et en s'appliquant à ne parler en peinture qu'un petit français correct, progressé singulièrement d'année en année, si bien, qu'en vérité, aujourd'hui, il y a trois hommes dans la famille!” (DE SAINT-SANTIN, M., “J.R., Brascassat”, *Gazette des Beaux-Arts.Courrier europeen de l'Art et de la Curiosité*, Paris, 1868, p. 576)

⁷⁰⁴ AUVRAY, Louis, *Revue artistique et littéraire*, Volume 17, Anée 10, Paris, 1869, Pp. 166-167.

sœur. A la science du dessin et au fini extrême du rendu de la peinture de Rosa Bonheur, son frère joint une facture plus large, plus virile, et un coloris plus vrai, plus puissant. Son tableau exposé cette année: le *Chemin perdu, souvenir des Pyrénées*, est une de ses meilleures productions. Il est composé avec un sentiment vrai; les animaux et le paysage sont touchés avec la vigueur d'un pinceau de maître. — Et que dites-vous de l'*Attelage de Bœufs*, de M. Otto Weber? N'est-ce pas que la couleur y est puissante aussi? — Oui, certes; c'est une bonne et franche peinture, mais un peu lourde; les tons sont moins fins, le modelé moins savant que dans le tableau de M. Auguste Bonheur.

Semejantes objeciones plantea a su vez la crítica de Aristide Lefranc al salón de 1862, en el que Auguste presentó una importante obra de inspiración altoaragonesa, *Le Combat. Souvenir des Pyrénées*:

On voit que les bons tableaux d'animaux abondent cette année, et pourtant, dans ce genre comme dans tous les autres, les maîtres les plus illustres se sont abstenus. Il est vrai que M. Troyon et mademoiselle Rosa Bonheur se sont fait représenter par leurs meilleurs élèves, celle-ci par son frère M. Auguste Bonheur, celui-là par M. Van Marcke. (...) il imite trop sa sœur, dans ses défauts comme dans ses qualités (...) dans le combat de taureaux, le mouvement est plein d'énergie, la donnée du tableau est grandiose, mais l'exécution est mince; un pareil sujet aurait dû être traité avec passion. Si M. Auguste Bonheur pouvait se débarrasser de cette maigreur d'exécution, il arriverait bien vite au premier rang parmi les peintres d'animaux⁷⁰⁵

⁷⁰⁵ LEFRANC, Aristide, "Le Salon de 1863", *Revue Nationale et étrangère politique, scientifique et littéraire*, Volume 13, Paris, 1863, Pp. 329-330.



Fig. 136. François-Auguste Bonheur
Le Combat. Souvenir des Pyrénées. 1862
Óleo sobre lienzo. 200 x 260 cm. Firmado y fechado abajo/derecha
Colección Privada

Le Combat. Souvenir des Pyrénées es una obra importante que ha aparecido alguna vez en las subastas del más alto nivel⁷⁰⁶ y en los últimos años ha pasado por varias manos. Se trata de una composición de gran formato e irreprochable desde el punto de vista compositivo, que ostenta una monumentalidad y un dinamismo inusuales dentro del género animalístico al que pertenece. Pero no le falta razón al crítico Aristide Lefranc en subrayar el déficit de expresividad, de apasionamiento textural, que se observan en su ejecución pictórica, en favor de ese “exceso” de realismo “fotográfico”, que a Gautier, sin embargo, le resultaba singularmente atractivo. “*l’illusion de relief du stéréoscope*”⁷⁰⁷ observado por Gautier y los efectos “trompel-oel” que construyen algunos de sus detalles, no buscan sino imponer los dictados de una estética rigurosamente realista. El término técnico usado por el crítico en el desarrollo de su análisis no es simplemente metafórico; él era un hombre versado en fotografía consciente de la importancia que ésta habría de alcanzar en el futuro como vehículo de expresión estética, que asistía a reuniones sobre esta disciplina y siempre se mostró atento a los debates que se suscitaban de forma creciente en torno a ella⁷⁰⁸. La instantaneidad de los gestos y de las actitudes –propias de las plasmaciones fotográficas– caracterizan fuertemente esta escena, en que Bonheur “detiene” una acción dinámica en un instante dado. El protagonista no podía ser otro que alguien caracterizado por su fuerte acento pintoresco: un aragonés, vestido con su peculiar atuendo.

⁷⁰⁶ Subastado en Sotheby’s de Londres el 2 de junio de 2010. Estimación 15.000-20.000 libras esterlinas. Remate: 13.000 libras esterlinas (Lote nº 60, p. 59 catálogo). Exhibido en el Salón de 1863 con el número 197.

⁷⁰⁷ El estereoscopio, es decir, el aparato que presenta una doble imagen que se mezcla en nuestro cerebro como una sola imagen, fue inventado por Sir Charles Wheatstone en 1840 y llegó a alcanzar una gran popularidad a lo largo del siglo XIX.

⁷⁰⁸ Lentamente, la fotografía va haciéndose un sitio entre las bellas artes francesas y los términos fotográficos aparecen cada vez más frecuentemente aplicados en las disquisiciones literarias o críticas referentes a lo pictórico. Una fecha emblemática en su historia es 1859, año en que tuvo lugar la tercera Exposition de la Société Française de Photographie (SFP) en el parisino palais de l’Industrie, en paralelo al Salon des Beaux-Arts. Véase: ROUBERT, Paul-Louis, « 1859, exposer la photographie », *Études photographiques*, 8 | Novembre 2000, [En línea], puesto en línea el 18 noviembre 2002. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index223.html>. Consultado el 14 de diciembre de 2010.

En *Le Combat*, Auguste mantiene una tipología iconográfica muy singular -por su especial dramatismo-, dentro de la pintura animalista. Es la fórmula llamada “lutte de taureaux”, que se pone de moda por estas fechas siguiendo la tradición marcada por el gran patriarca de este género, Jacques Raymond Brascassat⁷⁰⁹. Esta temática es planteada también por algunos modelos de bronce realizados por otro de los hermanos Bonheur, el escultor animalista Isidore-Jules (Bordeaux, 1827-1901)⁷¹⁰, como *Le Paysan maitrisant un taureau*⁷¹¹, o *Un taureau et un ours*, lo cual demuestra la gran sintonía existente entre los hermanos Bonheur.

⁷⁰⁹ En la exposición universal de 1855, se había presentado una obra de éste con título *Lutte de taureaux* datada en 1837, no la conservada en el Musée des Beaux-Arts de Nantes (*Combat de Taureaux*, Óleo sobre lienzo, 148 x 196 cm), sino otra versión de ésta que pasó a la colección del Musée des Beaux-Arts de Reims. Algunos pintores siguen el ejemplo e integran esta iconografía tan particular como forma idónea de enriquecer sus abanicos temáticos con algo más de dramatismo. Uno de los más ilustres ejemplos es el de Gustave Courbet con su enérgico *Combat de cerfs* (París, Musée d’Orsay), presentado en el Salón de 1861.

⁷¹⁰ Más que de obras escultóricas importantes, la producción de Isidore está jalonada de pequeñas y exquisitas piezas de pequeño tamaño realizadas en la fundición de su cuñado François-Hipolytte Peyrol, que se especializó con gran éxito en la edición de los bronce de toda la familia Bonheur. En estas cuidadas producciones escultóricas, caballos, toros, ovejas, cabras, cerdos, perros y otros animales salvajes como leones, osos, jabalíes, representados con extremo realismo, tanto en solitario como en grupos de atractivo dinamismo, se combinan a menudo con la figura humana para hallar una bella expresión de la inefable relación hombre-animal que caracteriza la actividad de jinetes, jockeys, domadores o muleros...

⁷¹¹ *Le Paysan maitrisant un taureau*. Subastada en Mes Schmitz & Laurent: *Tableaux, Dessins, Sculptures*, Saint-Germain-en-Laye, Domingo, 4 de octubre de 2009 (Lote 114).



Fig. 137. Isidore-Jules Bonheur
Le Paysan maîtrisant un taureau
Bronce patinado de marrón rojizo. Altura 28,5 cm
Fundición Peyrol

Para ambientar su escena, Auguste elige un rincón paisajístico muy particular, buscando despertar en el espectador un sentimiento sublime de la naturaleza de raigambre romántica: los imponentes roquedos y las nieves perennes de la alta montaña, emergen entre los jirones de la niebla como las proas de un barco fantasma, sugiriendo en el espectador la particular belleza pirenaica que describiera J. Michelet: “Là vous saisissez la fantastique beauté des Pyrénées...cette atmosphère magique, qui tour a tour rapproche, éloigne les objets”⁷¹². Toda la potencia de un mundo telúrico que se alza soberbiamente hacia los cielos, se simboliza en esa gran muralla, infranqueable y desmedida a la que, a menudo, los Pirineos se han comparado. Auguste Bobheur propone una visión “desde el otro lado” de esa gran barrera donde, al decir de Cuvillier-Fleury, la mano de Dios parece haber escrito «Tu n'iras pas plus loin»⁷¹³. El artista asciende, vence las dificultades, traspasa el límite, y propone una imagen de la fascinante vida que se desarrolla en ese “monde nouveau, inconnu, quelque terre merveilleuse derrière ce mur à pic”.⁷¹⁴ En la vertiente española, que Auguste Bonheur representa con destacado realismo, los farallones rocosos sirven de entorno a la figura mítica del pastor, que intenta poner freno, con enérgicos gestos, a la explosión de fuerzas instintivas, primordiales, que simboliza la lucha territorial de las reses, ante cuya fuerza el hombre se siente casi imponente. Escribe Michelet:

*Nulle part autant qu'aux Pyrénées on ne se sent en rapport avec l'âme de la terre (...) On le sent, tout est éphémère. L'homme est admis par grâce en ce lieu dangereux, en ce sombre laboratoire des grandes forces de la nature.*⁷¹⁵

De la misma forma que sus temáticas, los métodos de trabajo aplicados por Auguste parecen ser muy similares a los usados habitualmente por su hermana Rosa. En sus diversos viajes por las

⁷¹² MICHELET, Jules, *La Montagne*, (7ª edición), Paris, Librairie Internationale, 1868, p. 95.

⁷¹³ CUVILLIER-FLEURY, *Voyages et voyageurs. 1837-1854*, Paris, Michel Lévy Frères, 1856, p. 48.

⁷¹⁴ FOURCASSIÉ, Jean, *Le romantisme et les Pyrénées*, Toulouse, ESPER, 1990, p. 308.

⁷¹⁵ MICHELET, Jules, *Opus Cit.*, Pp. 96-97.

regiones pintorescas de su elección, se interesa por las diversas topografías y los efectos atmosféricos de las montañas, con el fin de integrarlos posteriormente en sus clásicas escenas protagonizadas por rebaños y pastores inmersos en el medio natural. Se conocen algunos apuntes paisajísticos que así lo sugieren, como, por ejemplo, el conservado en el Brooklyn Museum de New York⁷¹⁶ que reproduce, en bello contraluz, la característica silueta de los montes que cierran el circo de Lescún, en el valle de Aspe, fronterizo con España.



Fig. 138. François-Auguste Bonheur
Pyrenees/Aspes
 Óleo sobre papel montado en lienzo. 26,7 x 42,1 cm
 Brooklyn Museum, New York (U.S.A.)

⁷¹⁶ *Pyrenees/Aspes*. Óleo sobre papel montado en lienzo. 26,7 x 42,1 cm. Brooklyn Museum, New York (U.S.A.).



Fig. 139. François-Auguste Bonheur
*Shepherd and sheep on the Canfranc hill in the Pyrenees*⁷¹⁷
Óleo sobre lienzo. 101 x 141 cm. Firmado: abajo/derecha

⁷¹⁷ Subastado en Christie's de Londres el 19 de junio de 1992, (Lote nº 10. Nº 17 del catálogo). Estimación 10.000-15.000 libras esterlinas. Remate: no comunicado.

Es muy posible que Auguste Bonheur visitara el valle de Canfranc en fecha desconocida, estimulado por la fuerte empatía que, con sus paisajes y gentes, estableció su hermana Rosa durante las estancias en esta porción de la frontera franco-española a partir del verano de 1850. Visitas en las que realizó abundantes apuntes para desarrollar en algunas de sus futuras composiciones, y que han quedado fielmente plasmadas en el epistolario⁷¹⁸ y en la obra pictórica de la famosa pintora animalista. Así parecen confirmarlo algunas de las obras de Auguste inspiradas por este valle altoaragonés.

Una hermosa claridad diamantina arroja la soledad de un pastor en los altos puertos de Canfranc, protagonista de la composición *Shepherd and sheep on the Canfranc hill in the Pyrenees*, subastada bajo este título en la sala Christies de Londres hace casi un década. Esta composición – cuyo título original era *Vue du Col de Canfranc, frontiere d'Espagne, Pyrenees*– estuvo expuesta en la londinense The Royal Academy of Arts, en 1874⁷¹⁹, de donde pasó a colecciones privadas inglesas hasta su más reciente subasta. Su resolución tiene algo de “fotográfico”: la apariencia satinada del espléndido fondo montañoso que, envuelto entre bellas calidades doradas, anuncia la fulgurante luz de España, la silueta del pastor en sutil contraluz, los vibrantes reflejos atmosféricos, la carencia de expresividad de la pincelada, buscan un plus de verosimilitud, la manifestación de un “aura” de misterio en el ámbito de lo tangible. El protagonismo otorgado al rebaño de ovejas, que ocupa el lugar central de la composición, no le resta fuerza a la presencia de la “eterna” silueta del pastor y su perro, relegados a un discreto segundo plano. Los detalles de los reflejos –estereoscópicos, al decir de Gautier– del agua del torrente y las ínfimas texturas herbosas de los jugosos prados juegan a favor de una sensación plenamente realista de los elementos puestos en juego.

El del pastor apacentando sus rebaños, rey y señor de un mundo tan humilde como rico en singulares bellezas, constituye también uno de los

⁷¹⁸ Véase, especialmente: KLUMPKE, Anna, *Rosa Bonheur: Sa vie. Son oeuvre*, Paris, Flammarion, 1908.

⁷¹⁹ Obra registrada con el número 1345. En: GRAVES, Alvernon, *The Royal Academy of Arts; a complete dictionary of contributors and their work from its foundation in 1769 to 1904*, London, Henry Graves & Co y George Bell & sons, 1905, p. 236.

temas preferidos por su hermana Rosa: uno de los éxitos más populares de ésta, divulgado mundialmente a través de la litografía, fue *Le berger des Pyrénées* (1864, Musée Condé, Chantilly). Ambos hermanos reflejaron ese universo ancestral y mítico, que Michelet nuevamente –rememorando las impresiones del gran pionero del pirineismo, Ramond de Carbonnières, en las fronteras de España- nos describe con suma expresividad:

*Les seuls êtres que Ramond rencontrât aux vallées profondes qui s'étendent entre les deux chaînes du double mur des Pyrénées, c'étaient les moutons espagnols, qui chaque année viennent de loin chercher l'herbe, la fraîcheur. Leurs sauvages conducteurs qui se croient un peu sorciers, sont aisément visionnaires. Leur seule intimité est avec leurs bêtes elles-mêmes; bêtes rêveuses qui en savent, ce semble, plus qu'elles ne disent. Le berger les croit des âmes, seulement âmes non chrétiennes, n'ayant pas été baptisées.*⁷²⁰

⁷²⁰ MICHELET, Jules, *Opus Cit.*, p. 93.



Fig. 140. Louis Ramond de Carbonnières
Vue du Mont-Perdu depuis la vallée d'Estaubé
 Aguafuerte (Lourdes, Musée Pyrénéen)⁷²¹

⁷²¹ Este grabado sirve de frontispicio a la edición de RAMOND DE CARBONNIÈRES, Louis, *Voyages au Mont-Perdu et dans la partie adjacente des Hautes-Pyrénées*, Paris, Belin Imprimeur-Libraire, 1801.

4.5. **BONHEUR, Rosa** (Bordeaux, 1822- Thomery en Seine-et-Marne, 1899)

La pintora y escultora bordelesa Marie Rosalie Bonheur (de nombre artístico Rosa Bonheur) se adscribe desde muy temprano al realismo francés, llegando a ser considerada como una de las más reconocidas representantes de esta corriente a nivel mundial, en su vertiente animalista. Nacida en el seno de una familia bordelesa propicia al contacto con lo español –que frecuentó en su exilio al poeta español Moratín y a la familia de Francisco Silvela- desde niña tuvo buenas aptitudes para el dibujo y la pintura. La suya fue una familia de artistas: su padre, Raymond Bonheur, pintor y profesor de dibujo; sus hermanos, Edward, pintor retratista y paisajista, Auguste y Juliette, pintores animalistas como ella, e Isidore-Jules⁷²² se dedicó exclusivamente a la escultura de animales. En un tiempo en que el arte estaba vetado en las escuelas a las chicas jóvenes, su propio padre, seguidor del filósofo social francés Saint-Simon⁷²³ y firme creyente de la emancipación de la mujer y del cuestionamiento de los roles sexuales, tuteló su educación artística. Posteriormente, la joven

⁷²² Al igual que sus hermanos menores, Rosa y Auguste, el escultor Isidore-Jules Bonheur (Bordeaux, 1827-1901) se inicia en los procedimientos artísticos de mano de su padre Raymond Bonheur. Ingresó en la École des Beaux-Arts en 1849 y debuta en el Salon de París de 1848 con una pintura *Cavalier africain attaqué par une lionne* y un grupo en yeso con el mismo título, pero desde el principio de su carrera se decanta por la práctica de la escultura, hasta el punto de que su hermana Rosa renunció en parte a esta específica actividad, que parecía ser su primera vocación, para dejar espacio a la incipiente carrera de su hermano. (HARDOURIN-FUGIER, Elisabeth y DUPUIS-TESTENOIRE, Françoise, *Le peintre et l'animal en France au XIXe siècle*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2001, p. 67.) Su exposición de 1850 *Combat de taureaux* llama la atención de los críticos. Obras reseñables en su larga carrera: *Cavalier chassant un taureau* (1852); *Zèbre attaqué par une panthère* (1855, Jardines de Fontainebleau); *Ulysse reconnu par son chien* (1859); *Deux Taureaux* (1865, Parque Georges Brassens de París y varias copias en diversos países del mundo), *Pépin le Bref dans l'arène* (1874), *le Dénicheur de tigres*, statue (1877); un *Cavalier, époque Louis XV* (1879), *Cerf faisant tête* (1885). Su presencia es constante en los Salones de París y más esporádica en Londres, obteniendo numerosos reconocimientos, entre ellos una medalla de oro en la Exposición Universal de París de 1889 y la Cruz de Caballero de Isabel la Católica en 1893.

⁷²³ Raymond Bonheur, padre de la artista, ingresó en esta secta de aspiraciones humanitarias (una rama de La Orden del Temple) tras la revolución de Julio de 1830. La propia Rosa reconoció la profunda influencia que estas creencias paternales marcarían en su futura personalidad: "This Saint Simonian episode in our life had influences that I now perceive were much more far-reaching than any of us imagined at the time. Reforms and reformers are a fine atmosphere for young people to grow up in. There was of course "no money in it "; but the money came later. The moral brace which I received from Saint Simonian connections has remained with me to this day." En: STANTON, Theodore, *Reminiscences of Rosa Bonheur*, New York, John A. Seaverns editor, D. Appleton and Company, 1910, p. 9.

perfeccionó su formación con Léon Cogniet en París, y dedicó numerosas sesiones a copiar la pintura de los grandes maestros del Museo del Louvre, siendo sus preferidas las grandes composiciones de Poussin y Rubens conservadas en este emblemático museo.

Entre 1841-1849, Rosa pasó largas temporadas en la casa campestre de su padre, enviudado y vuelto a casar, en Monceau, donde pudo vivir una apacible y sencilla vida campesina y pintar con detalle la sugerente vida animal que bullía en las granjas, casas de campo y mercados de sus alrededores. En este medio tan ajustado a sus inclinaciones, profundizó en el estudio de la zoología y la botánica. Y no completamente satisfecha con esto, incidió en el estudio de la anatomía animal, con el fin de lograr su gran objetivo de “captar pictóricamente el espíritu del animal”⁷²⁴. En 1843, compartió un segundo estudio con otros pintores de la *Escuela de Barbizon* en Chevilly, cerca de Fontainebleau, donde pudo ampliar sus conocimientos en el campo del tratamiento pictórico del paisaje. En 1860, ya gozando de una creciente fama internacional, se retiró al castillo de By (Thomery, cerca de Fontainebleau), donde continuó pintando hasta su muerte.

Dotada de un carácter independiente, excéntrico y viril⁷²⁵, en 1841, con sólo 19 años de edad, fue aceptada en el Salon de París con dos pequeñas obras, *Deux lapins* y *Chèvres et moutons*. En un salón en que

⁷²⁴ En su documentada biografía sobre la artista, Roger-Milès aporta las claves de este interés por comprender en profundidad la fisiología animal, que están ligadas a sus más íntimas concepciones filosóficas: “Si l'on étudie donc attentivement le crâne de certains animaux, on aura l'indice du caractère déterminé de ces animaux, et la preuve évidente que le système osseux est en même temps la base, la conformation extérieure et l'étalon de mesure des facultés intellectuelles chez l'animal. C'est pourquoi Rosa Bonheur eut raison de donner un long temps d'étude à l'examen ostéologique des animaux et particulièrement à leur boîte crânienne”. ROGER MILÈS, L., *Rosa Bonheur. Sa vie-son oeuvre*, Paris, Société D'Édition Artistique, 1900, p. 86.

⁷²⁵ En la Francia de aquel momento era ilegal que las mujeres vistieran con ropas masculinas. Poniendo como excusa su trabajo pictórico con los animales, Rosa Bonheur logró en 1857 que la Oficina del Prefecto de París le concediera un permiso de “travestissement” y, a partir de ese momento, pudo visitar habitualmente ferias, granjas y mataderos con la misma libertad con que un hombre podía hacerlo, fumando cigarrillos y usando pantalones como ellos. La artista cuestionó las opciones personales y profesionales que tenían las mujeres en el siglo XIX y ayudó a poner fin a determinadas convicciones profundamente arraigadas en su tiempo con respecto a los roles de la mujer en la sociedad. Se identificaba a sí misma como una “mujer masculinizada”, y nunca tuvo problemas en admitir su pertenencia al “tercer sexo”.

la influencia de Delacroix y Géricault resultaba determinante para la aceptación de los nuevos artistas, el propio Delacroix expresó su admiración por la obra de la joven Rosa en su diario, y su presencia se hizo desde entonces habitual en la cita parisina, adoptada por el público de alguna manera como sucesora moral del que había sido considerado el principal pintor animalista de la época, Jacques Raymond Brascassat (1804-1867)⁷²⁶. Sin duda, el ejemplo de Constantin Troyon también pesó en la orientación animalista de Rosa Bonheur. Este último artista, eminentemente paisajista, comenzó a presentar sus animales en los salones a partir de 1838, aunque no se afirma como decididamente animalista hasta 1850. Al igual que la de Rosa Bonheur, la obra de Troyon llega a hacerse muy reconocida e influyente. El crítico Henry Marcel escribe sobre ella:

*L'atmosphère grasse et saturée des plaines normandes, la richesse nourricière du sol, la robuste et saine complexión des bêtes de ferme n'ont jamais eu d'interprète plus sincère, plus exact et mieux assuré de ses moyens.*⁷²⁷

En 1843, Rosa exhibió en el salón correspondiente *Chevaux sortant de l'abrevoir*, en 1845 fue galardonada con una medalla de bronce y, en 1849, con otra de oro por una de sus composiciones más famosas y emblemáticas: *Labourage nivernais*, adquirida por el estado francés y conservada actualmente en el parisino Musée d'Orsay. Rosa Bonheur tuvo un gran sentido para los negocios –lo que hoy llamaríamos marketing- y sus obras llegaron a alcanzar precios realmente exorbitados en el mercado de la época. En 1851, entabla relaciones con la casa Goupil de París y, durante los años siguientes, sus imágenes pictóricas serán reproducidas por Lefèvre en Londres y Goupil y Peyrol en París, que aseguraron la

⁷²⁶ León Rosenthal, apunta sobre este artista: “La bourgeoisie, sous Louis-Philippe, a beaucoup admiré les boeufs de Brascassat, et les artistes, par opposition, ont fort raillé la facture étriquée de l'artiste. Imitateur littéral des Hollandais, très consciencieux, doué d'une grande précision d'oeil et de main, Brascassat a dû, effectivement, le succès à des qualités de propreté apparent auxquelles la diffusion de la photographie nous rend, de plus en plus, insensibles”. En: ROSENTHAL, Léon, *Du romantisme au réalisme*, Paris, H. Laurens, 1914, p. 295.

⁷²⁷ MARCEL, Henri, *La peinture française au XIX siècle*, Paris, A. Picard and Kaan Éditeurs, 1905, p. 172.

difusión de su firma por todo el mundo⁷²⁸. En el Salón de 1853 presentó otra de sus obras más famosas, *Le Marché aux chevaux* (*The Horse Fair*), una gran pintura con un formato gigantesco (2,44 m x 5,06 m) conservada actualmente en el Metropolitan Museum de New York, que le otorgó un merecido reconocimiento público. Pero el auge de su indiscutible fama coincide con su viaje a Escocia en 1855: su obra comienza a ser especialmente valorada en Inglaterra y, en general, en el ámbito anglosajón, donde vende todo lo que produce a precios muy elevados, representada por galerías de arte privadas e importantes marchantes de arte como Ernest Gambart. Su excelente aceptación en este mercado es explicable por la estrecha conexión que establecen sus temáticas con la sensibilidad victoriana, reconociéndose precisamente la Reina Victoria como una de sus más fervientes admiradoras. En Francia, donde su obra fue juzgada con menor positividad, gozó de la protección y amistad de la Emperatriz Eugenia de Montijo que le concedió la Gran Cruz de la Legión de Honor en 1865, un galardón mítico pues era la primera mujer que fue reconocida con tan alta distinción. En Estados Unidos, conoció al Coronel Cody (Buffalo Bill), del que realizó un retrato ecuestre en 1889. Murió a los 77 años y fue enterrada en el legendario cementerio Père-Lachaise de París, siendo liquidado el conjunto de su obra (pinturas, acuarelas, esculturas de bronce y grabados) por la galería Georges Petit, de París. En 1935, su amiga y última compañera sentimental, la artista canadiense Anna Klumpke, donó al estado francés el remanente de su obra que fue instalada con carácter permanente en Fontainebleau. Una gran exposición itinerante ha mostrado la obra de Rosa Bonheur en su conjunto y con carácter retrospectivo, la celebrada en el Musée des Beaux Arts de Bordeaux en 1997, que viajó al Dahesh Museum de Nueva York, en 1998. Su obra se expone en los más prestigiosos museos y colecciones de todo el mundo.

⁷²⁸ Muchos otros grabados difundieron esta emblemática imagen de los Pirineos (franceses o españoles) trazada por Rosa Bonheur: así, por ejemplo, *Veau dans del Pyrénées* (Litografía de Aubert); *Bouc des Pyrénées* (Litografía de Gilher); *Bruyères des Pyrénées* y *Berger des Pyrénées* (Litografías de Soulange Teissier); *Borriqueros* (Litografía de Laurens); *Bouricairos crossing the Pyrenees* (Grabado por Lewis); *Moutons aux Pyrénées* (Grabado por Le Couteux); *Dans les Pyrénées, vache et son veau* (Grabado por Gilbert) y *Taureaux espagnols*, litografiado por la propia Rosa Bonheur seguramente en una de sus estancias en Aragón. Dato extraído de: THOMAS, Jean Pierre, "Une artiste inspirée par les Pyrénées, Rosa Bonheur", *Pyrénées. Bulletin Pyrénéen*, Nº 224. Trimestral nº 4, 2005, Pau, Imprimerie Duval Bizanos.

En la producción de la artista bordelesa existen varias obras importantes de inspiración altoaragonesa, realizadas tras los varios viajes que efectuara la artista a los Pirineos a partir de 1850. Durante el verano de este año, para celebrar el gran éxito en el salón de su *Labourage nivernais*, Rosa Bonheur viaja por primera vez a esta zona en compañía de su entonces compañera sentimental⁷²⁹ Nathalie Micas, hasta fines de septiembre. Nathalie padecía de un problema nervioso que se acompañaba con fiebres intermitentes y, como remedio, le aconsejaron tomar las aguas y frecuentes baños en alguna de las estaciones termales de la región pirenaica, especialmente en Eaux-Bonnes, cerca de Saint-Sauveur, y en Baréges, famosas ambas por las cualidades sulfurosas de sus aguas⁷³⁰. Esta primera estancia y los otros viajes que realizara posteriormente a los Pirineos son descritos con mucha precisión en la correspondencia entablada por la artista con su familia y amigos, compendiada por el libro que le consagró su segunda compañera sentimental y heredera universal Anna Klumpke⁷³¹. En estos desplazamientos, la pintora no cesó de realizar apuntes de aquellos motivos que más llamaban su atención. Apuntes que aprovechará en las composiciones realizadas en tiempos posteriores, a veces muchos años después, con la misma frescura del momento en que fueron creados. En su estancia en los Pirineos, también compró objetos etnológicos como arneses de mulas, etc, que guardaba en el castillo de By para utilizarlos en la ambientación de algunas de sus futuras composiciones⁷³².

⁷²⁹ Conoció a los 14 años a Nathalie Micas, y cuando se reencontraron entablaron una relación que duraría hasta la muerte de ésta en 1889. En 1860 Bonheur compró un castillo que casi convirtió en un zoológico y se fue a vivir con Micas quien desempeñaba el papel de esposa, ocupándose de las tareas domésticas, mientras Bonheur, con el pelo muy corto y su atuendo masculino, pintaba y fumaba cigarrillos, una situación escandalosa para la época que, sin embargo, nunca le produjo situaciones de rechazo o marginación explícita. Tras la muerte de Micas, Bonheur quedó desolada, pero ese mismo año conoció a Anna Elizabeth Klumpke (1856-1942), quien al igual que su anterior pareja era una mujer enfermiza pero con mucho talento. Bonheur la llamaba "mi esposa" y en su testamento la nombró heredera universal. Las tres mujeres fueron enterradas juntas bajo el epitafio: "L'amitié c'est l'affection divine".

⁷³⁰ STANTON, Theodore, *Opus Cit.*, p.104.

⁷³¹ KLUMPKE, Anna, *Rosa Bonheur: Sa vie. Son oeuvre*, Paris, Flammarion, 1908.

⁷³² THOMAS, Jean Pierre, *Opus Cit.*, p. 383.

En el mundo de las altas montañas fronterizas con Aragón, ese espacio libre y solitario en que dos mundos se separan tanto como se unen, encuentra Rosa un lugar de feliz inspiración que le permite desarrollar el verdadero tema transversal de toda su obra: la relación armónica entre el hombre y la naturaleza. Realmente, la montaña le fascina por sus aspectos más espectaculares; pero también le atraen sus más pequeños detalles, sus sugerentes mundos microcósmicos; ambas dimensiones se reflejan con honestidad y frescura en sus espléndidas composiciones inspiradas por la singular naturaleza pirenaica.

Uno de los aspectos que llaman poderosamente la atención en las pinturas y los dibujos de Rosa es la expresión extremadamente justa que proporciona a cada uno de los animales que representa, la individualidad que cada uno de ellos expresa con claridad e intensidad, hasta el punto de mantener la misma “profundidad psicológica” que pudiera ostentar cualquier personaje de un buen retrato burgués. El fuerte acento realista de algunos de ellos, invita a Rosa, a veces, a hacerlos protagonistas de su representación en tres dimensiones. El musée des beaux-arts de Bordeaux conserva varias esculturas donde los humildes animales domésticos son modelados con una impactante presencia y dignidad; entre ellos puede destacarse *Un mouton broutant* (Bronce fundido)⁷³³, y varios *Taureaux*⁷³⁴, tal vez fruto de alguno de sus estudios y apuntes captados en tierras españolas. Vaciados en bronce, reproducen diferentes posiciones y reacciones del animal, y demuestran una gran capacidad de observación por parte de la autora.

⁷³³ *Un mouton broutant*. Bronce, 15 x 21,5 x 10 cm. Bordeaux. Musée des beaux-arts. Número de inventario: Bx E 1443/5 ; Bx M 12414.

⁷³⁴ *Un taureau*. Bronce. 18 x 33 x 11 cm. Bordeaux. Musée des beaux-arts. Número de inventario: Bx E 1443/8; Bx M 12413. *Un taureau*. Bronce. 15 x 21 x 10 cm. Bordeaux. Musée des beaux-arts. Número de inventario: Bx E 1443/7; Bx M 12416. *Un taureau*. Bronce 15 x 27 x 18 cm. Bordeaux. Musée des beaux-arts. Número de inventario: Bx E 1443/6.



Fig. 141. Rosa Bonheur
Un taureau
Bronze. 18 x 33 x 11 cm.
Bordeaux. Musée des beaux-arts.



Fig. 142. Rosa Bonheur
Un taureau
Bronze. 15 x 21 x 10 cm
Bordeaux, Musée des beaux-arts



Fig. 143. Rosa Bonheur
Un taureau
Bronze. 15 x 27 x 18 cm
Bordeaux. Musée des beaux-arts

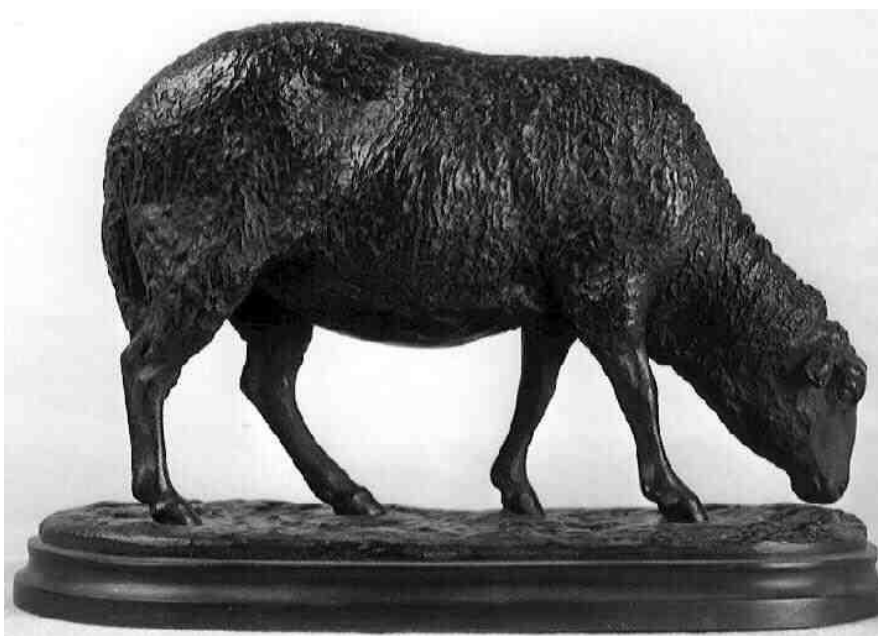


Fig. 144. Rosa Bonheur
Un mouton broutant
Bronze. 15 x 21,5 x 10 cm
Bordeaux. Musée des beaux-arts

Los efectos profundamente realistas de las obras de Rosa Bonheur resultan el producto natural de un método de trabajo riguroso basado en una ideología y un sistema de creencias altamente idiosincrático que trasciende la mera observación intuitiva de la realidad. Su relación con los animales se basa en la firme convicción de que las bestias habrían de poseer necesariamente un alma⁷³⁵ un asunto clave que el crítico Roger-Milès esclarece en el párrafo siguiente:

*Chez Rosa. le regard des bêtes porte le reflet d'âme qui leur appartient, et il nous semble que l'instant est opportun pour chercher, suivant les espèces, quelle est la mesure de ce reflet; quelle doit être l'intensité de la faculté psychique de ces animaux, auxquels elle donna un rôle dans ses compositions. Nous trouverons les éléments de cette recherche d'abord dans l'étude de la physionomie des animaux, et ensuite dans l'examen des philosophes qui se sont occupés de cette question si importante et encore si controversée de l'âme des bêtes.*⁷³⁶

La extraordinaria sensibilidad de Rosa en la captación de sus “sujetos” faunísticos, resulta muy evidente para la mayor parte de los críticos que analizaron su obra. Así, por ejemplo, a propósito de la presentación de *Les Taureaux du Cantal* y algunos otros estudios de animales en 1848, el crítico Théophile Gautier loaba las excelencias de la artista en este terreno:

Le soleil moire d'ombre et de lumières leurs flancs lustrés qui frémissent et leurs fanons aux plis majestueux. Rien n'est oublié, pas même la bave blanche qui tombe en mousse argentine du coin de leur bouche agitée par le travail de la mastication. Quelle vérité et quelle observation parfaite !...regardez ces jarrets: comme les os et les muscles se dessinent fermement sous ce pelage terre de Sienne brûlée ou bai cerise, et le paysage comme il est simple, vrai sans

⁷³⁵ Rosa Bonheur creía en una fuerza psíquica propia del animal que la filosofía convencional se niega a reconocer. Cada animal tendría una cualidad esencial que le distinguiría de los otros, una personalidad intransferible. En una entrevista, preguntada por esta cuestión, la artista aportaba la siguiente opinión; “Ce qu'on doit affirmer, c'est que si nous ne comprenons pas toujours les bêtes, les bêtes nous comprennent toujours.” ROGER-MILÈS, L., *Opus Cit.*, p. 81.

⁷³⁶ ROGER-MILÈS, L., *Opus Cit.*, p. 82.

*minutie et facilement lumineux. Le ciel bleu clair que traverse une étroite bande de nuage est plein de transparence et de profondeur et couronne bien cette calme solitude.*⁷³⁷

Profundo conocedor de lo español, Gautier sugería a la artista en esta misma crítica una idea que ésta no despreciará en el futuro:

*Nous serions très curieux de voir Mlle Rosa Bonheur peindre ces magnifiques races de taureaux d'Espagne, qui sont aux nôtres, pour la beauté, la force, la noblesse et l'élégance, ce que les chevaux arabes pur sang sont aux lourds chevaux de brasseurs. Quels magnifiques modèles lui offriraient les ganaderias d'Utiera, de Gaviria, du duc de Veraguas et autres éleveurs célèbres qui alimentent les cirques de produits admirables pour la légèreté, la vigueur et la perfection des formes: l'encierro et la station des bêtes de combat à l'arroyo d'Abrunigal lui fourniraient des sujets tout à fait dans la nature de son talent. Nous aimerions aussi qu'elle représentât un de ces beaux chars antiques, à roues pleines et glapissantes, traîné par des bœufs coiffés de thiares, comme des mages qui gravissent à pas lents les sierras de l'Aragon et de l'Andalousie.*⁷³⁸

Pero, aún conformándose como uno de los valores más ostensibles en su obra, la representación de lo faunístico es sólo un elemento más de los muchos puestos en juego por esta gran artista que, en realidad, deseaba traspasar la mera expresión realista de la naturaleza, su estrica formalidad, para aprehender su sentido interno más profundo, su esencia trascendente. Como bien advierte Roger-Milès: “Son pinceau faisait palpiter l'âme de la nature”⁷³⁹. Los presupuestos filosóficos de Lamennais⁷⁴⁰, a

⁷³⁷ GAUTIER, Théophile, “Salon de 1848”, (11eme article), *Feuilleton de La Presse*, Paris, 6 de mayo de 1848.

⁷³⁸ *Ibidem*.

⁷³⁹ ROGER-MILÈS, L., *Opus Cit.*, p. 146.

⁷⁴⁰ Hugues-Félicité Robert de Lamennais, (1872-1854): filósofo católico y teólogo francés. En 1837, publicó *El Libro del pueblo*. Siguió apoyando la causa popular desde el catolicismo. Entre 1841 y 1846, escribió *Esbozo de filosofía*, en el que desarrolla un concepto de cristianismo sin Iglesia, capaz de agrupar a las masas para conducir las al progreso por la caridad. En *Palabras de un creyente* (1843) reivindicó para la Iglesia la aceptación de la tradición auténtica, descubriendo así lo revolucionario de sus principios, pues se erigió en promotor de una sociedad religiosa libre.

quien su padre había obligado a leer en profundidad durante su primera juventud, sirven de sustrato teórico a toda su producción plástica:

*Chaque Être –podemos leer en los esclarecedores escritos de Lamennais- chaque forme particulière participe au Beau infini dont elle émane, le rappelle, le manifeste partiellement, et elle le manifeste d'autant plus qu'elle occupe elle-même une plus haute place dans la série des formes créées, et que. considéré dans sa réalisation extérieure, ou phénoménale, elle est individuellement plus conforme à son type essentiel: car c'est par ce type un. indivisible, éternel, qu'elle se rattache au Beau infini et se retlète immédiatement. Dans la reproduction des formes naturelles, l'art doit donc tendre à reproduire, non le simple phénomène, le pur fait sensible de la forme actuellement réalisée, mais l'exemplaire immatériel, et cet exemplaire constitue, pour chaque forme déterminée, un autre ordre, un ordre secondaire du Beau idéal, dont la splendeur doit rayonner à travers l'image corporelle, et qui aide à remonter vers le Beau absolu.... Or, la Nature, au sein de laquelle s'incarnent les archétypes des êtres, leurs modèles divins, ne présente que des phénomènes, des formes corporelles, opaques enveloppes de l'invisible essence. L'art n'est donc pas une simple imitation de la nature; il doit révéler, sous ce qui frappe le sens, le principe intense, l'idéale beauté que l'esprit seul perçoit et qu'éternellement Dieu contemple en soi*⁷⁴¹

Mucho más allá de la simple observación, el proceso creativo de Rosa Bonheur conllevaba una inmersión profunda en el soporte de lo natural; inmersión que suponía para la artista una inagotable fuente de emocionalidad, pero también una accesión que bien podría calificarse de “mística” al reconocimiento de aquellas supuestas estructuras esencialmente espirituales que, según su particular sistema de creencias, habrían de ser inherentes a todo soporte de vida. En una reseña biográfica sobre la artista, M. Lepelle de Bois-Gallais advertía esta clave esencial para la comprensión de la obra de la pintora bordelesa, determinando su objetivo en “déchiffrer la sublime poésie de la nature agreste, et de traduire le grand caractère de l'oeuvre de Dieu. C'est aux champs, dans les bois, sur les montagnes les plus abruptes, qu'elle cherche de préférence un

⁷⁴¹ ROGER-MILÈS, L., *Opus Cit.*, p. 144.

aliment à ses délicieuses compositions. Son pinceau nous apprend à lire dans le libre si varié de la création”⁷⁴²

La profunda búsqueda estética de Rosa, sus ansias por revelar plásticamente estas convicciones tan íntimas y enraizadas, la conducen hasta lugares lejanos y un tanto aislados, donde la vida se desarrollaba todavía en términos de primitiva naturalidad, donde predominaba una relación directa, franca y armónica entre lo humano y el medio natural original y donde, por lo tanto, era posible el encuentro “sublime” del hombre con lo “sagrado”. Las montañas pirenaicas suponían, a este fin, un lugar de inefables posibilidades, dadas las facultades de lo montano como lugar de fácil comunión con lo sobrenatural, como sugiere el alpinista, geógrafo y artista Franz Schrader, en una de sus reflexiones:

*Si l'homme primitif a fait de la montagne, le séjour de plus grand que lui, c'est qu'il y voyait comme le trait d'union qui reliait le ciel et la terre, le monde universel au monde humain, l'infini au fini, l'éternel aux choses qui passent.*⁷⁴³

Universalmente, la manera más extensiva de considerar simbólicamente la montaña es como una “otredad”, como un lugar “especial” a tenor de su particular topografía elevada y por lo tanto, próxima al contacto con “lo divino”. Las montañas se conformarían pues como un “otro mundo” constituido y organizado de otra forma que la generalidad de lo terrestre, porque su comprensión exige de la experiencia privilegiada de “la ascensión”, real o imaginada. En las sociedades donde los valores tradicionales se aprecian como positivos, éstas llegan a ser las depositarias o garantes de valores colectivos esenciales, caso de los alpes suizos y austriacos a principios del siglo XIX: el mito del montañés, simple pero sincero, popularizado por los autores prerrománticos, como Jean-Jacques Rousseau, confirió una atracción especial a las montañas pobladas de

⁷⁴² DE MIRECOURT, Eugène, *Histoire Contemporaine, Portrait et silhouettes au XIXe siècle*, (Tome 2, 2e ed.), Paris, E. Dentu, 1867, p. 13.

⁷⁴³ SCHRADER, Franz, “A quoi tient la beauté des montagnes?”, *Annuaire du Club Alpin Français*, 1898 (Reedición: Paris, Editorial Isolato, 2010). Este interesante ensayo es producto de una conferencia impartida en el CAF de París, el 25 de noviembre de 1897.

Europa durante un amplio periodo de su cultura⁷⁴⁴. En aquellas sociedades, en cambio, en que la modernidad se valora de forma prioritaria, lo montano se convierte en la expresión más genuina del arcaísmo, de lo caduco, que resultan de su carencia de dinamismo y de conexión con el mundo “exterior”. En definitiva, la montaña constituye, sobre todo, un soporte simbólico de extraordinarias cualidades y potencialidades que en las obras de Rosa se plantean de forma magistral, como bien advierte Roger Milés:

*Et lorsque, en Ecosse, aux Pyrénées, dans les Alpes, dans le massif d'Auvergne, c'est la montagne qui l'attire, elle découvre dans les masses dont elle contemple l'entassement successif, la beauté tragique des lignes, cette sorte d'aspiration vers l'infini, d'aspiration héroïque de la matière, soulevée en des secousses titanesques, dont l'origine se perd aux temps préhistoriques. Les pics élancés dans les nuages, les glaciers aux silencieuses splendeurs, les crêtes abruptes qui sont comme les cicatrices des déchirements du sol, au temps des convulsions terrestres, puis les lacs qui réfléchissent tant de hauteur, pour que leurs reflets évoquent la pensée d'abîmes insondables, Rosa Bonheur a noté tout cela d'un pinceau robuste, avec un accent de vérité qui trahit tout ce que son regard portait à son coeur d'émotion vécue et d'intelligence d'une beauté supérieure.*⁷⁴⁵

Por todos estos aspectos, son los lugares montañosos los que invitan principalmente a Rosa Bonheur a desarrollar un tipo de representaciones en que la idea de naturaleza no se sistematiza en compartimentos estancos (flora, fauna, paisaje, etc) sino en que todos estos aspectos tienden a fundirse armónicamente en el crisol de lo humano: es el elemento humano el verdadero eje de los “paradigmas de lo natural” que Rosa plantea, el que les proporciona su verdadera dimensión. Su fuerte atracción por las zonas rurales remotas o montañosas enlaza con las altas potencialidades pintorescas de los individuos que las pueblan; es, como se ha dicho, la relación armónica que en ellas impera entre el espacio natural

⁷⁴⁴ DEBARDIEUX, Bernard, “Les montagnes: représentations et constructions culturelles”. En: VEYRET, Y (dir.), *Les montagnes: discours et enjeux géographiques*, Paris, SEDES, 2001.

⁷⁴⁵ ROGER-MILÈS, L., *Opus Cit.*, Pp. 148-149.

y el elemento humano lo que de Auvernia, los Pirineos, Suiza o Escocia principalmente le interesa. En realidad, Rosa Bonheur se inserta, con una óptica realista, en una tradición romántica que acude a los reservorios de lo pintoresco, a esos privilegiados lugares que, sometidos a un aislamiento secular, conservan viva la esencia de un pasado que hace posible revivir este tipo de relación ancestral, no contaminada por la civilización industrial y el progreso. En su búsqueda, la artista no recurre, como otros muchos de sus colegas, a paraísos lejanos ni exóticos, reales o imaginarios, sino a lugares que están al alcance de su experiencia directa; lugares donde hombres y bestias viven en plena libertad y saben expresar su alegría de vivir con acentos de una especial belleza. Y para ello, no duda en sumergirse en sus paisajes y entre sus gentes, venciendo dificultades e incomodidades de todo tipo, y todas las limitaciones impuestas por la pacata sociedad decimonónica a sus ansias de libertad como mujer.

Rosa Bonheur vive con fruición la experiencia de habitar por un tiempo esa tierra aislada, bella y salvaje, envuelta en una soledad espléndida, que son todavía en aquel momento los altos Pirineos españoles. Tierra poblada por contrabandistas y pastores, rebaños y animales salvajes conviviendo en plena armonía, siempre inmersos en panoramas inmensos, en estrecho contacto con “lo divino” y a merced de sus inescrutables designios. En una carta fechada el 2 de agosto de 1855, la artista confía sus impresiones - muy explícitas a este respecto- a su amigo Gustave d'Eichthal (1804-1886) ⁷⁴⁶. Rosa pinta en las fronteras de Canfranc protegida por la gendarmería de Urdós, el pueblo francés más cercano a la frontera española. Su condición femenina así lo exigía:

Here I am, dear M. d'Eichthal, on the very frontier, with one foot in France and the other in Spain, on the mountain tops, in a real, quite out of the way, Spanish inn, where usually only muledrivers, smugglers, and the shepherds of the region lodge, with meagre fare, plenty of fleas and wine that stinks of tar. So much for creature comforts. But then what an admirable wilderness, what a splendid solitude ! The stillness is disturbed only by the mountain torrents and

⁷⁴⁶ Alumno de Auguste Comte y adepto del Sansimonismo, helenista y etnólogo, fue a su vez uno de los principales impulsores de la Société d'Éthnologie.

*the sheep-bells on the snow-covered summits. We have a fair number of bears in the environs, so that I hope to be able to study their habits. The shepherd costumes are most becoming. So you see I lack nothing in the way of material for painting and I intend to profit by the opportunity. I may add that I am with the best people in the world. An abbot, an acquaintance of mine, gave me a letter to them. I have two native boys as attendants, two big mountain dogs, that have taken a liking to me and follow me everywhere, as companions, while the gendarmery of Urdos, the nearest French town, protect me. So I could not be better situated.*⁷⁴⁷

La familia Aspiou, del valle de Aspe, recuerda todavía hoy cómo uno de sus miembros, gendarme en Urdos bajo el segundo Imperio, recibió en 1855 la extraña misión de permancer en el puerto para controlar a una mujer pintora vestida con prendas masculinas, a la que, cuando llegó, pidió le mostrara la autorización, escrita y firmada por el Prefecto de Policía, para tal actividad. La artista tuvo la gentileza de dibujar un retrato al gendarme, que sus descendientes conservan hoy como algo precioso⁷⁴⁸

El sobrino de la artista, Hippolyte Peyrol, recuerda años después, un detalle que nos hace comprender la profunda huella que su experiencia altoaragonesa dejó en el alma de la artista:

*Among other animals which she had in her Rue d'Assas studio were a big black he-goat, which she named Canfranc, a village in the Pyrenees, and an otter, both of which she had brought back from a stay which she made in those mountains.*⁷⁴⁹

En un mundo en que la fotografía se iba imponiendo con irrefrenable fuerza, poniendo sus conquistas técnicas al servicio de la actividad pictórica, Rosa Bonheur rechazó en todo momento cualquier tipo de apoyo exterior que no fuera la pura y simple experiencia directa de lo natural. Por

⁷⁴⁷ STANTON, Theodore, *Opus Cit.*, p. 118.

⁷⁴⁸ CAZAURANG, Jean-Jacques, "Peyrenère en vallée d'Aspe, regards sur vingt siècles d'histoire" II, *Pyrénées*, nº 210, 2002.

⁷⁴⁹ STANTON, Theodore, *Opus Cit.*, p. 342.

ello sus estudios eran verdaderos zoológicos y se dejaba asistir por su pareja Mlle Micas –según diversas fuentes, dotada de ciertos poderes poco usuales- para domesticar a los animales que quería pintar. Eugène de Mirecourt evoca la personalidad y las curiosas prácticas de esta mujer que compartió la intensa vida de la artista:

*Mademoiselle Micas est une femme de quarante-six ans environ, d'une apparence assez malade, et portant sur son visage le cachet d'une grande bonté. Elle suit Rosa dans toutes ses excursions. Cette personne, à la mine chétive et frêle, est douée d'une faculté singulière: elle parvient à dompter, par la seule force du rayon visual, tous les animaux que son amie veut peindre. Dans la champagne, elle aborde le taureau le plus dangereux, le regarde d'une certaine manière pendant quelques secondes, le magnétise, puis le saisit intrépidement et lui fait prendre toutes les attitudes possible. L'animal, devenu docile, pose aussi longtemps que Rosa le désire....Aujourd'hui Rosa Bonheur a réalisé son rêve de jeunesse. Elle possède rue d'Assas, une sorte d'écurie-étable au grand complet: deux chevaux, cinq chèvres, un boeuf, une vache, des ânes, des moutons, des chiens et des oiseaux, sans compter une basse-cour composée de sujets fort rares et fort intéressants.*⁷⁵⁰

Su creciente éxito comercial le permite adquirir este nuevo estudio luminoso y amplio de la parisina rue Assas –compartido con otro en la villa de Chevilly- que era como una verdadera granja en el centro de París, con un gran patio, en donde la artista podía pasar largo tiempo observando a los numerosos animales domésticos y salvajes con los que convivía, algo que sorprendía fuertemente a sus contemporáneos y que, sin embargo, suponía una forma práctica de ayudarse en su particular proceso creativo. Era un estudio “où peuvent vivre en liberté ses génisses, ses chèvres, ses berrichons purs et sa jument Margot, qu'elle monte en vrai cavalier. Rosa possédait encore un bouc, qu'elle avait ramené des Pyrénées, une loutre, un singe et toute une meute de chiens....”⁷⁵¹. Con el tiempo incorporó además leones y otros animales salvajes que a menudo representó en sus obras.

⁷⁵⁰ DE MIRECOURT, Eugène, *Opus Cit.*, Pp. 22-23.

⁷⁵¹ ROGER-MILÈS, L., *Opus Cit.*, p. 62.

La preparación de los elementos constitutivos de sus composiciones a través de apuntes y bocetos obtenidos “del natural”, constituyen la forma habitual de trabajo de Rosa Bonheur. Se conservan muchos paisajes abocetados destinados a este fin - *Pâturage dans la montagne* (Musée National du château de Fontainebleau); *La route dans la montagne (Pyrénées)*, 1850 (Vernon, Musée Alphonse-Georges Poulain); *Les Pyrénées* (Evreux, Musée de l'Ancien Evêché), etc- que se conforman como un abanico de posibilidades diversas para los fondos de sus composiciones más elaboradas.



Fig. 145. Rosa Bonheur
Pâturage dans la montagne
Óleo sobre lienzo. 26,1 x 37 cm
Musée national du château de Fontainebleau⁷⁵²

⁷⁵² Número de inventario: RF 1297. © (Château de Fontainebleau)/ Gérard Blot.

Pero son, sobre todo, sus apuntes de la fauna pirenaica los más abundantes e interesantes dentro de este tipo de producción “preparatoria”; apuntes a color, en óleo sobre lienzo, como *Sangliers couchés et debouts* (Musée National du Château de Fontainebleau) o su maravilloso *Etude de renard* (Musée des Beaux-Arts de Bordeaux), en el que un zorro en alerta, parece verdaderamente revivir para el espectador sus instintivas reacciones a través del magistral pincel de Rosa. Aún son todavía más abundantes sus apuntes faunísticos a la mina de plomo. Por ejemplo, *Cinq études d'âne*; *Feuille d'études d'après un veau*; *Vingt études d'après des renards*; *Sept études de sanglier femelle*; *Quatre études de laie*; *Feuille d'études d'après un veau*; *Dix études de chèvres, un mouton, un perroquet*, etc, etc (Todos los citados en París, musée du Louvre, Département des Arts Graphiques)



Fig. 146. Rosa Bonheur
Etude de renard
 Óleo sobre lienzo. 73 x 88 cm
 Bordeaux. Musée des beaux-arts⁷⁵³

⁷⁵³ Número de inventario: Bx E 672; Bx M 7009.



Fig. 147. Rosa Bonheur
Sangliers couchés et debouts.
 Óleo sobre lienzo. 46,1 x 71,1
 Musée national du château de Fontainebleau⁷⁵⁴



Fig. 148. Rosa Bonheur
Vingt études d'après des renards
 Mina de plomo. 31,5 x 47,7 cm
 París. Musée du Louvre. Département des arts graphiques⁷⁵⁵

⁷⁵⁴ Número de inventario: RF 1309.

⁷⁵⁵ Número de inventario RF: 2789.



Fig. 149. Rosa Bonheur
Cinq études d'âne
Mina de plomo. 23,5 x 33,7 cm
París, musée du Louvre. Département des arts graphiques⁷⁵⁶

⁷⁵⁶ Número de inventario RF 2747. © RMN (Musée d'Orsay/ Thierry Le Mage).

La fauna autóctona interesó mucho a Rosa en sus recorridos por los Pirineos. Además de en sus pinturas, se conservan algunos broncees que representan rebecos en diferentes posiciones: *L'isard debout* y *L'isard couché*, etc. Una de las pocas obras de la artista conservadas en España es precisamente una representación de este animal emblemático de los Pirineos (*Rebeco echado*, Museo de Bellas Artes de Bilbao)⁷⁵⁷

A su propiedad de By, hizo llegar una pareja de ellos, con el fin de tener posteriormente la posibilidad de representarlos en cualquier momento, como ella misma escribe el 13 de enero de 1882, a su viejo amigo, el médico-comandante Rousseau, veterinario de la École d'Alfort:

*Je suis contente de savoir que les isards font des petits, car j'ai des compositions que je désire faire, père, mère et enfants dans les montagnes, près les glaciers. Ce sera joli et nouveau de voir des animaux à l'état libre comme dans la nature.*⁷⁵⁸

Una pequeña y delicada obra tardía con título *Chamois Mother and Baby* (1888)⁷⁵⁹, capta uno de esos instantes mágicos de la vida íntima montañesa que Rosa deseaba fervientemente evocar. La madre y su cachorro parecen compartir, con un sentimiento que se diría hondamente “humano”, la calma y la belleza que envuelven una mañana primaveral en la montaña.

⁷⁵⁷ Otras obras de la artista conservadas en el mismo museo fruto del lote que legó en 1927 a esta institución el coleccionista Laureano de Jado: *Leona sentada*, *Familia de leones*, *Rebaño de ovejas en el establo*, *Buey*, *La pastorcilla sentada*, *Estudio de caballo para Le Duel*.

⁷⁵⁸ Citado en: THOMAS, Jean Pierre, *Opus Cit.*, p. 383.

⁷⁵⁹ *Chamois Mother and Baby*. 1888. Óleo sobre lienzo. 26 x 33,6 cm. Art National Museum of Wildlife Art in Jackson Hole, Wyoming (U.S.A.).(Número de inventario: M2003.074).



Fig. 150. Rosa Bonheur
Rebeco echado
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Óleo sobre lienzo. 27 x 38 cm⁷⁶⁰

⁷⁶⁰ Número de inventario 69/36.



Fig. 151. Rosa Bonheur
Chamois Mother and Baby (1888).
Óleo sobre lienzo. 26 x 33,6 cm.
Art National Museum of Wildlife Art in Jackson Hole, Wyoming (U.S.A.)

Las paredes de sus talleres y estudios estaban siempre repletas de apuntes y bocetos que le permitían reconstituir pictóricamente con posterioridad las intensas experiencias vividas directamente en el medio natural. De los numerosos apuntes que debió de tomar en las fronteras de Aragón, tenemos noticia por un reportaje sobre el nuevo estudio de la artista en la parisina rue d'Assas que Armand Baschet realizara en 1854. El contenido de esta crónica permite deducir que en esta fecha trabajaba prioritariamente en obras de inspiración aragonesa:

*Les oeuvres d'art que contient le salon de travail de l'artiste sont en petit nombre. Les études les plus variées, les ébauches de quadrupèdes et de bipèdes, des pochades clivales, des piojets, des pensées esquissées, des têtes de béliers d'Aragon, une multitude d'aspects de troupeaux, les uns cheminant par un orage, les autres descendant la gorge des monts, les autres les montant, d'autres encore au repos près des neiges, etc.. assiègent la muraille. La quantité d'études de toute forme et de toute nuance, que j'ai rencontrées dans les cartons de Mlle Rosa Bonheur, m'a révélé chez l'artiste la préoccupation constante d'observation dans cet esprit charmant. J'ai pu voir les moindres efforts de la nature des montagnes, depuis le nuage effleurant les pics pyrénéens, jusqu'aux rosées dans une de ces oasis fleuries, dont la Providence a comblé ces nobles frontières de la France et de L'Espagne.*⁷⁶¹

Uno de estos apuntes, que usó para la conformación final de uno de los personajes aragoneses de su importante composición *Muletiers traversant les Pyrénées* (1857), es el conservado actualmente en el Fine Arts Museum of San Francisco con el título *Male Figure Study: Donkey Driver*⁷⁶².

⁷⁶¹ ROGER MILÈS, L., *Opus Cit.*, Pp. 61-62.

⁷⁶² *Male Figure Study: A Donkey Driver*. Grafito y tinta blanca sobre papel azul. 47.7 x 31.1 cm. Fine Arts Museum of San Francisco (U.S.A.). Gift of René A. May. 1949.12.



Fig. 152. Rosa Bonheur
A Donkey Driver.
Grafito y tinta blanca sobre papel azul. 47.7 x 31.1 cm
The Fine Arts Museums of San Francisco
(Palace of the Legion of Honor)⁷⁶³

⁷⁶³ Gift of René A. May. 1949. 12. © Achenbach Foundation for Graphic Arts.

El dibujo preparatorio para la composición que posteriormente se analizará con mayor detalle, demuestra una concepción muy clasicista de lo pictórico. Sus composiciones, siempre detalladas y preciosistas, se conformaban a tenor de un método muy riguroso y sistemático en que este tipo de apuntes eran de vital importancia. Theodore Stanton, nos aclara, a su vez:

*In 1855, I paid a visit to Mile. Rosa, and found her busy at the reproduction of her picture on a smaller scale, and occupied with several other things. For instance, I recall that she had a Bearnese mounted on a mule who was acting as a model for a picture she was also intending to paint, representing some Bauricaire crossing the Pyrenees. It was at this moment, if I am not mistaken, that I invited her to come over to London with her friend Mile. Micas and to go to Scotland, where she would find ample material for future pictures.*⁷⁶⁴

Ya se ha apuntado anteriormente el importante peso específico que el elemento humano posee en la obra de Rosa Bonheur, a pesar de ser considerada una pintora animalista por excelencia. Los pastores españoles le agradan sobremanera, podría decirse que le fascinan. Sin duda, su apreciación sobre los montañeses está influenciada por la tradición literaria solidamente establecida por Rousseau y Chateaubriand, que al decir de Jean Fourcassié “représente dans notre monde pourri par les excès de la civilisation, la nature pure, génèreuse.”⁷⁶⁵

El 3 de septiembre de 1853 escribe a su hermanastra Mme. Peyrol una carta en la que expone numerosos detalles sobre sus sentimientos y sensaciones en la “tierra de nadie” de la frontera, donde los pastores y contrabandistas forman parte de un ámbito legendario, lleno de atractivos y bellezas por descubrir:

I am now less charmed with my excursion than when I began it. Rain has been coming down ever since the wind has ceased blowing from Spain, though thereby we no longer get its insupportable heat. I fret,

⁷⁶⁴ STANTON, Theodore, *Opus Cit.*, p. 379.

⁷⁶⁵ FOURCASSIÉ, Jean, *Le Romantisme et les Pyrénées*, Toulouse, ESPER, 1990, p. 326.

*for there are so many fine studies I want to make and can't ; so much material I could utilise, flocks and herds so picturesque. In order not to lose my time altogether, I am making some rough sketches of Spanish people. You would so like the men's manly faces. How I should enjoy admiring, in your company, my own Juju, the fine landscapes here. But it is only a pleasure deferred, I hope. I mean to earn a good deal of the " filthy lucre," for It is only with that that you can do what you like. If I had had enough this year, you should have come with me.*⁷⁶⁶

Such are the honours that attend your sister everywhere, and they are sometimes useful. All the country people like me and the Spanish men look at me with a favourable eye. Mariano, a famous smuggler, whom it is impossible to capture, he is so clever and so much dreaded, and who says he has never sat for his portrait to any one but me—what an honour for me! —has been to lunch with me at the hotel. In spite of the distrust which he inspires in me, he appears to have taken a fancy to me, and goes about the country saying he would give his life for me.

*I have tamed a still wilder specimen; a man who never remains here more than an hour at a time. Like a bear, he is always in the mountains. I refer to the famous Navarros, who has had so many fights with the customs officers. You would hardly believe it, but we get on capitally together. He has sat to me, and allowed me to become acquainted with his tiger's smile—a thing rare enough. During an excursion which I am planning with some friends, he wants to carry me on his back, saying he would be so proud to do this and that he would find the burden light. However, I should not care to trust him; and if I go to Panticosa—the wretched village and famous springs just over the Spanish frontier from here—as I feel inclined to do, I shall take Jean Marie, who is a sure and faithful guide.*⁷⁶⁷

Rosa establece una profunda y sincera amistad con la gente que encuentra a su paso. Sencillos pastores, algún que otro contrabandista real

⁷⁶⁶ STANTON, Theodore, *Opus Cit.*, p.114.

⁷⁶⁷ STANTON, Theodore, *Opus Cit.*, p.115.

o “imaginado”... Realiza en tierras de Panticosa el retrato de Mariano Premio, un contrabandista “de première qualité” al decir de Rosa; éste queda tan satisfecho con el retrato que comparte con ella sus puros habanos.⁷⁶⁸ En una carta a su hermano Isidore, fechada el 4 de septiembre de 1853, escribe:

*I have been making a rough sketch of some smugglers, and have managed also to get you a few Havana cigars—smuggled ones. This time they will not do you any harm, old boy. I can smoke them myself and enjoy them. They are not steeped in nicotine.*⁷⁶⁹

⁷⁶⁸ THOMAS, Jean Pierre, *Opus Cit.*, p. 383.

⁷⁶⁹ STANTON, Theodore, *Opus Cit.*, p.115.



Fig. 153. Rosa Bonheur
Berger Landais
Óleo sobre lienzo. 24 x 27 cm.
Lille. Musée des beaux-arts⁷⁷⁰

⁷⁷⁰ ©PBA, Lille, Dist. RMN/ Philipp Bernad.

A pesar de su denominación “fáctica”, el personaje que aparece en el apunte titulado *Berger Landais*⁷⁷¹, conservado actualmente en el musée des beaux-arts de Lille, podría tratarse, muy probablemente, de uno de estos anónimos aragoneses que compartieron con ella sus aventuras fronterizas. Tal vez, el propio Mariano Premio a que hace referencia en sus cartas. Obviamente, un fondo de nevadas montañas puntiagudas, nunca podría hacer referencia al tipo de paisaje característico de las landas francesas, al que el título fáctico hace referencia; la faja morada que cubre el vientre por encima del chaleco que porta el hombre, la chaqueta ladeada de forma indolente sobre uno de los hombros (como puede apreciarse en otras representaciones de este tipo de personajes, como por ejemplo el que protagoniza *Aragonaises des environs de Penticosa*, de Camille Roqueplan), el pañuelo que encinta el cabello enmarañado, el rostro bruñido por el sol y la expresión pícara y vivaracha...todo parece demostrar que estamos ante uno de aquellos pastores españoles con los que Rosa Bonheur pasó momentos inolvidables.

En su epistolario, Rosa no duda en compartir con sus parientes y amigos sus descubrimientos en la frontera y la profunda admiración que siente por lo español y los españoles. En una carta fechada el mes de septiembre de 1853, vuelve a escribir a su hermano:

I am seeing a good many things, Isidore, my old boy. There is here a big mountain with lots of animals on the top, where the cows do wonderful things when the fancy takes them. For instance, they Avill set off and gallop like mad, executing twists and turns, and carrying their tails higli in the air when they have a fly behind them. The sheep of this country have a more lively way of wagging their caudal appendage than those I have seen elsewhere ; and the result of all this is that the poor creatures let tliemselves tumble down Avhat painters would call splendid, but the shepherds, frightful precipices, where they are dissected by vultures.

I have seen and admired the superb Gavarnie Circus for the second time ; the cascade that has a fall of two hundred feet, the Marbore,

⁷⁷¹ *Berger Landais*. Óleo sobre lienzo. 24 x 27 cm. Lille, Musée des beaux-arts. Número de inventario: p. 604.

*the Lost Mountain, some exquisite Spanish costumes, some handsome mules, and a fine pair of wild goat's horns, which I bought for four francs. I shall also bring back a Basque shepherd's costume, and if I were richer, I should add to my artistic paraphernalia a superb Spanish one, too. All this is magnificent ! What a pity it is so far away ! This is an artist's country. I intend to come back here and push over into Spain.*⁷⁷²

⁷⁷² STANTON, Theodore, *Opus Cit.*, p.116.

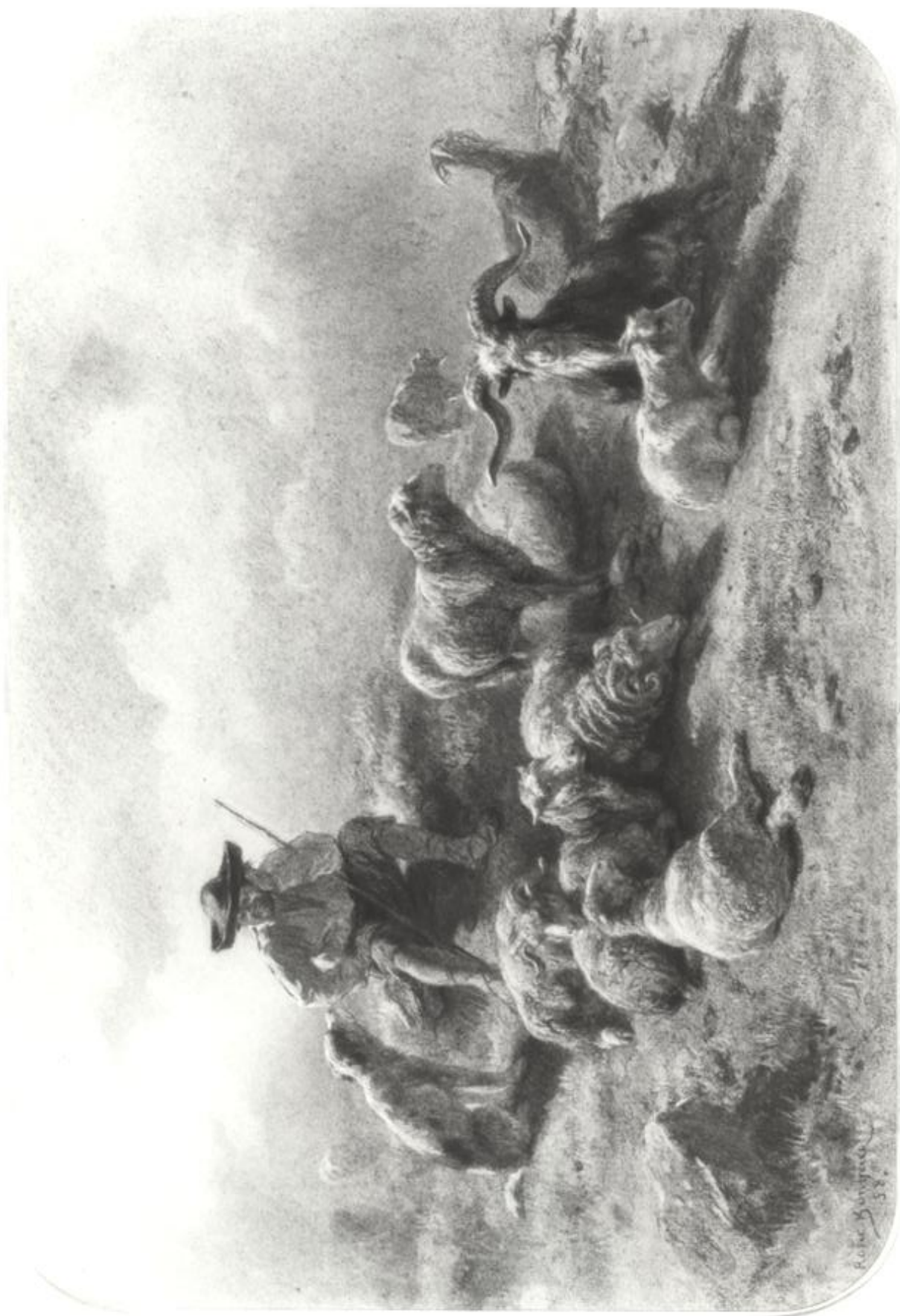


Fig. 154. Rosa Bonheur
The Conversation (1858)

36,9 x 55,2 cm

Carboncillo con toques gouache blanco sobre papel azul/grisáceo de hilo de textura gruesa

The Art Walters MusBaltimore (U.S.A.)⁷⁷³

⁷⁷³ Número de inventario: 37.907.



Fig. 155. Rosa Bonheur
*Spanish muleteers crossing the Pyrenees*⁷⁷⁴.
 (Bourriquaires Traversant les Pyrenees)
 Firmado y fechado: Rosa Bonheur, 1857
 Óleo sobre lienzo, 117 x 200 cm.
 Colección privada

⁷⁷⁴ Título original: "Muletiers traversant les Pyrénées". Firmado y fechado: Rosa Bonheur, 1857 Óleo sobre lienzo, 117 x 200 cm. Colección privada. Otros títulos impuestos a la obra a lo largo del tiempo: *Drovers crossing the Pyrenees*; *Muletiers espagnols franchissant les Pyrénées*. La historia de las compras y ventas de esta obra es larga y compleja. Pueden destacarse los siguientes movimientos: expuesto en la Exposición Universal de París de 1867 y posiblemente en la exposición de Rosa Bonheur en la Whitechapel (St.Judes) de Londres en 1890. Reproducido en A. Klumpke, Rosa Bonheur, París, 1908, p. 424 (Ilustración p. 201, como *Bourriquaires traversant les Pyrenees*). Subastado por E. Gambart, London (Venta Christie's, Londres, 3-4 Mayo de 1861, lot 276); (Christie's, Londres, 2 de Junio de 1888, lot 69), (Sotheby's Parke Bernet, New York, 14 de Mayo de 1976, lot 29), (Christie's, New York, 30 de Octubre de 1992). Última subasta conocida: 18 de abril de 2007 en Sotheby's New York (19 th Century European Art, Lote 120). Fotografía © Latinstock.

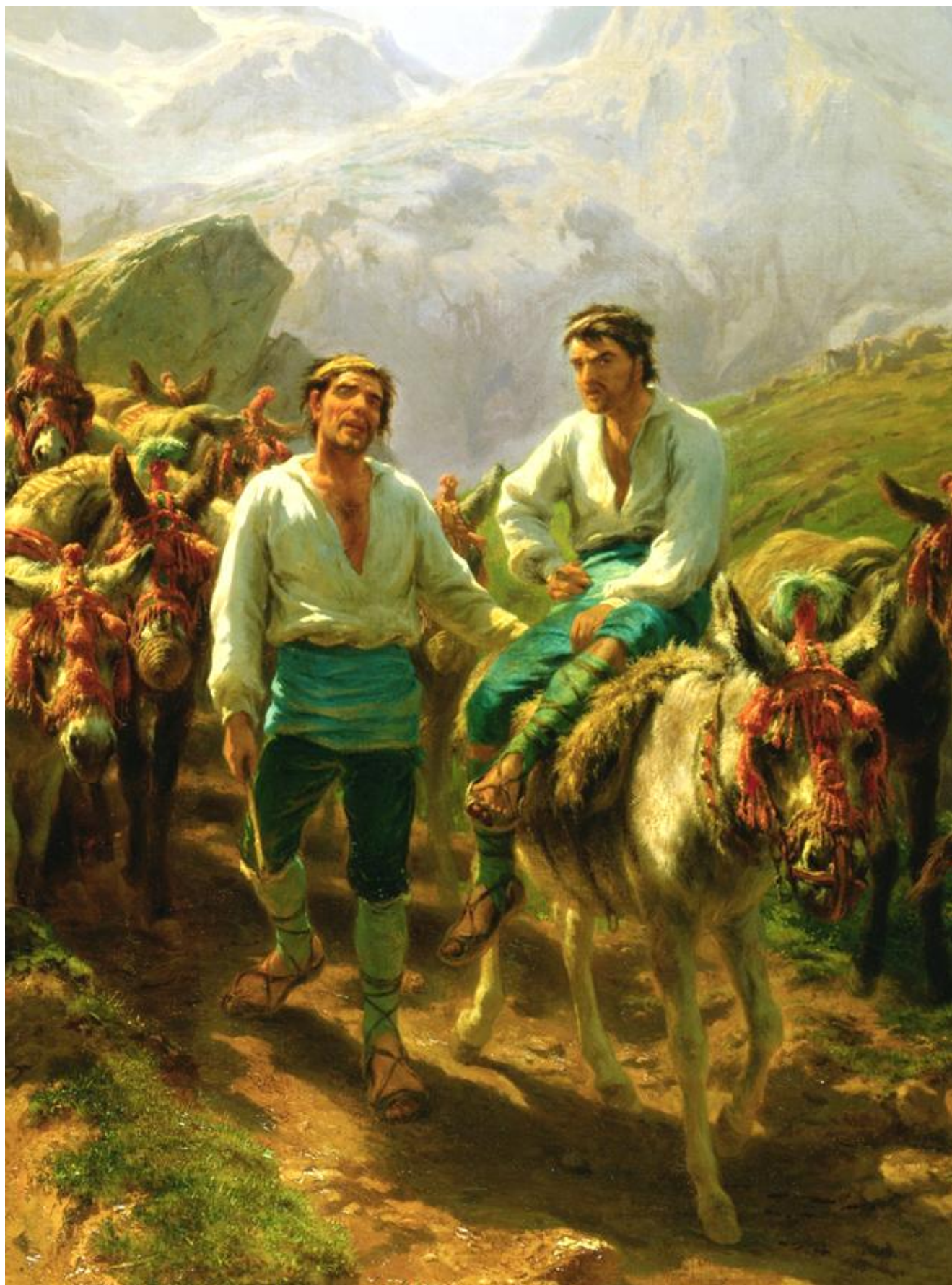


Fig. 156. Rosa Bonheur
Spanish muleteers crossing the Pyrenees (Detalle)



Fig. 157. Rosa Bonheur
Spanish muleteers crossing the Pyrenees (Detalle)



Fig. 158. Rosa Bonheur
Spanish muleteers crossing the Pyrenees (Detalle)

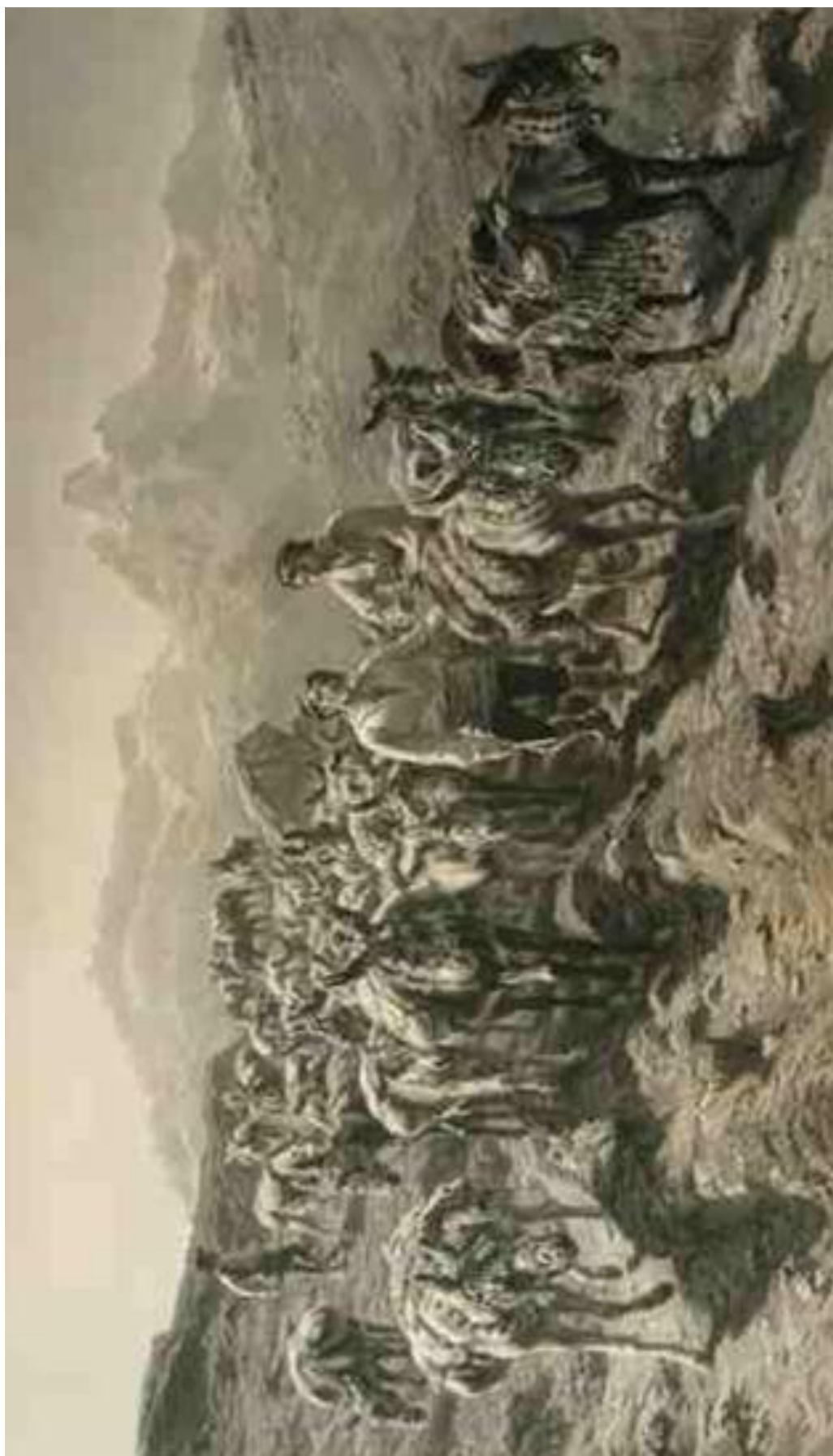


Fig. 159. Rosa Bonheur
Bouricairos (Donkeys) crossing the Pyrenees. 50 x 90 cm
Grabado por Charles G.Lewis, 1857

Muletiers traversant les Pyrénées, una de las composiciones más importantes realizadas por Rosa en este periodo, fue presentada por su autora en la Exposición Universal de París de 1867. Denominada en el ámbito anglosajón *Muleteers Crossing the Pyrenees* predomina en ella la fuerza de esa luz meridional que envuelve en tintes coloristas las tierras de España. Hombres y animales, que se distribuyen en perspectiva de fuga hasta un ampuloso fondo de montañas nevadas desde un atractivo primer plano que revela todos los detalles de las indumentarias tradicionales aragonesas, conviven en perfecta armonía en el paisaje sublime de las alturas pirenaicas, siguiendo la particular estética de Rosa Bonheur de la cual, el crítico Roger Milés destaca los siguientes rasgos:

*...Elle nous racontera, au hasard deses voyages, où elle sut se documenter solidement, la vie des bêtes dans la vie rustique ; elle n'est pas seulement un naturaliste qui fait le portrait d'un animal et note, pour l'utilité des classifications, les caractères apparents de cet animal; son effort a plus de pénétration: elle interprète l'animal dans la nature où il évolue, et dans le rôle qui lui est celui: et sa façon à elle de chanter un cantique à la création c'est de peindre avec passion les êtres qui se meuvent dans un paysage, selon l'ordre chromatique où le caprice des heures les lui montre, et ce cantique, pour réel que soit son objet, n'en a pas moins sa poésie et son émotion.*⁷⁷⁵

Poesía y emoción, que demuestra muy a las claras esta animada escena de los aragoneses, símbolo del trasiego de rebaños y pastores a través de las ancestrales rutas transhumantes entre ambas vertientes de los Pirineos. Todo en ella respira naturalidad: en tanto los aragoneses del primer plano charlan animadamente, los del fondo atienden a su tarea de dirigir los rebaños. Los detalles de indumentarias y aparejos –claramente tomados del natural- son muy variados y aportan diferentes notas de color a la composición. El sol, en declive, resalta las alargadas sombras proyectadas por los personajes y reses modelados por el contraluz, envolviendo en su luz melosa y aterciopelada a todo el conjunto.

⁷⁷⁵ ROGER-MILÈS, L., *Opus Cit.*, Pp. 35-36.

Anatole De Laforgue destaca poéticamente los rasgos que, a su modo de ver, definen esta interesante obra:

*Son Passage des muletiers lui a permis de donner à ces masses granitiques des Pyrénées un caractère de majesté sombre et immobile que ne comportaient pas naturellement ses paysages frais et fertilisés par la charrue. Ici le travail de l'homme change; il doit se borner à tracer peu à peu des sentiers et des routes praticables à travers ces volcans éteints et ces roches de fer, que l'industrie et la vapeur, Dieu merci pour les artistes, n'ont pas encore visités.... Rosa Bonheur est un peintre d'énergique tempérament; sa volonté forte n'a pas reculé devant les obstacles de dessin et de coloris que présente la reproduction des montagnes; elle a couru de gaieté de cœur, la brave fille, au-devant des difficultés, et elle a bien fait en définitive, car son Passage des muletiers va compter bientôt parmi ses plus beaux ouvrages.*⁷⁷⁶

En otra composición posterior con título *The Pyrenees* (1879)⁷⁷⁷, Rosa Bonheur vuelve a recrear la imagen de tres aragoneses en el momento de traspasar las fronteras pirenaicas en compañía de dos jumentos. En primer término, un hombre sentado en el suelo parece complacerse ante el maravilloso paisaje que le rodea, junto a un rebeco recién cazado que yace a sus pies, inerte entre las patas de los asnos. Otros dos hombres vestidos “a la aragonesa” se aproximan caminando por la orilla de un torrente de montaña. Por sus actitudes, parecen contrabandistas que traen su pesados bultos para cargarlos a la grupa de las caballerías.

⁷⁷⁶ DE LA FORGUE, Anatole, *La peinture contemporaine en France*, Paris, Amyot Éditeur, 1861, Pp. 343-344.

⁷⁷⁷ *The Pyrenees* (1879). Óleo sobre lienzo, 101,5 x 117,8 cm. Conservada actualmente en el Aberdeen Art Gallery and Museums (Reino Unido).



Fig. 160. Rosa Bonheur
The Pyrenees. 1879
Óleo sobre lienzo. 101.5 x 117.8 cm
(Inscripción abajo izda: Rosa Bonheur. 1879)
Aberdeen Art Gallery and Museums⁷⁷⁸

⁷⁷⁸ Número de inventario: ABDAG002181. Número anterior 41.7.5.

Al contrario que algunos de sus predecesores de época romántica, los contrabandistas de Rosa Bonheur no muestran ningún tipo de dramatismo. Son hombres sencillos, que se diría felices e incluso entusiasmados en el cumplimiento de su acción “ilegal”, ofreciendo al espectador todo el pintoresquismo de sus trajes y la espontaneidad de sus actitudes en medio de un espléndido marco natural. La escena, exquisitamente colorista, se ve abrazada por las azuladas cumbres de las montañas en una mañana clara de primavera, en que el calor del sol meridional diluye la neblina matutina y funde los neveros residuales del invierno. Hombres y animales están tratados con aguda observación, siguiendo los principios propios del realismo, aunque imbuido éste de ciertas influencias impresionistas que se dejan notar en la pincelada suelta y el aspecto esponjoso de las texturas y, sobre todo, en su interés por los efectos atmosféricos y la fuerza expresiva del color. Rosa Bonheur fue una apasionada artista que unió su vida y su obra con singular intensidad. Hasta el final de su competente carrera demostró su “savoir faire” transformando su paleta, “actualizándola” muy armónicamente, para relacionarla con los nuevos intereses estéticos. El marco natural en que los contrabandistas evolucionan parece ser el perfil aserrado y rocoso del circo del valle de Aspe, aunque no puede asegurarse este extremo dado que la artista nunca daba pistas sobre la localización geográfica exacta de sus temas, intentando escapar de los localismos para resaltar su universalidad e intemporalidad. Este mismo fondo de montañas se reproduce ya en una de sus obras más difundidas a través de la fotografía y el grabado: *Le berger des Pyrénées* (1864, Musée Condé, Chantilly). Precisamente, desde el valle de Aspe, en la frontera franco-española, la pintora escribe el 5 de agosto de 1855: “Là, j’ai le costume des carrieras (sic), des contrebandiers, j’ai les pasteurs et leurs nombreux troupeaux, vous voyez que rien me manque, et je dois autant que possible en profiter.”⁷⁷⁹

⁷⁷⁹ CAZAURANG, J.J., “Mémoire du Conseil Général, febrero 1989”. Cita recogida en: SAULE SORBÉ, Hélène, *Pyrénées, voyage par les images*, Serres-Castet, Faucompret, 1993, p. 128 (Comentario a la ilustración número 157).



Fig. 161. Rosa Bonheur
Le berger des Pyrénées (1864)
 Óleo sobre lienzo. 68 x 100 cm
 Chantilly, Musée Condé

Otra composición semejante es la titulada *Muletiers des Pyrenees*⁷⁸⁰, conservada en la Norton Collection de Shreveport (Louisiana, U.S.A.). En ella el paisaje gana en presencia y profundidad. Los elementos naturales – agua, vegetación, cielo, tierra, se complementan y armonizan acompañando el paso silencioso de los arrieros por las montañas. Casi parece escucharse el sonido de las pezuñas resbalando en las rocas, el alegre fluir del torrente, sentirse los penetrantes aromas de las praderas y de los pinares pirenaicos. La artista desarrolla un magnífico estudio de las monturas, que componen un atractivo ritmo con sus diferentes perfiles y perspectivas, en fuga hacia el fondo azulado de los montes lejanos. Los atavíos de mulas y muleros presentan abundantes detalles, y aportan una atractiva nota de ese colorido por el que eran especialmente admirados. Curiosamente, Rosa Bonheur representa normalmente a sus aragoneses

⁷⁸⁰ *Muletiers des Pyrenees*. Óleo sobre lienzo. 65.7 x 81.6 cm. The Norton Collection. Norton Art Gallery, Shreveport, Louisiana (U.S.A.).

ataviados con una faja azul celeste, en lugar de la tradicional faja morada que describe, por ejemplo, muy gráficamente, Charles Davillier en su conocida semblanza sobre Aragón:

*Le costume des Aragonais est des plus pittoresques, surtout quand il est porté par un de ces robustes gaillards bien découplés, à la taille serrée par une large ceinture violette; - nous insistons sur cette couleur, qui est particulièrement en faveur d'un bout à l'autre de l'Aragon, surtout pour les ceintures, - fajas moradas.*⁷⁸¹

Las abundantes representaciones de contrabandistas y muleros pintadas por Rosa Bonheur se complementan a la perfección con algunas obras escultóricas de su hermano mayor, Isidore-Jules, que plantea a menudo representaciones tridimensionales del tema en sus pequeñas y exquisitas piezas de bronce fundidas por Peyrol en las que expresa toda la alegría de vivir de estos personajes tan característicos y carismáticos del medio rural español.

⁷⁸¹ DAVILLIER, Charles y DORÉ, Gustave, "Burgos, Navarre et Aragon. Voyage en Espagne", *Le Tour du Monde*, Paris, Hachette, 1862.



Fig. 162. Isidore-Jules Bonheur
Muletier Espagnol
Bronce patinado. 35 x 34 cm. Fundición Peyrol



Fig. 163 Isidore-Jules Bonheur
Bourricaire Espagnol
Bonce patinado. 35 X 37,5 X 11 cm. Fundido por Peyrol

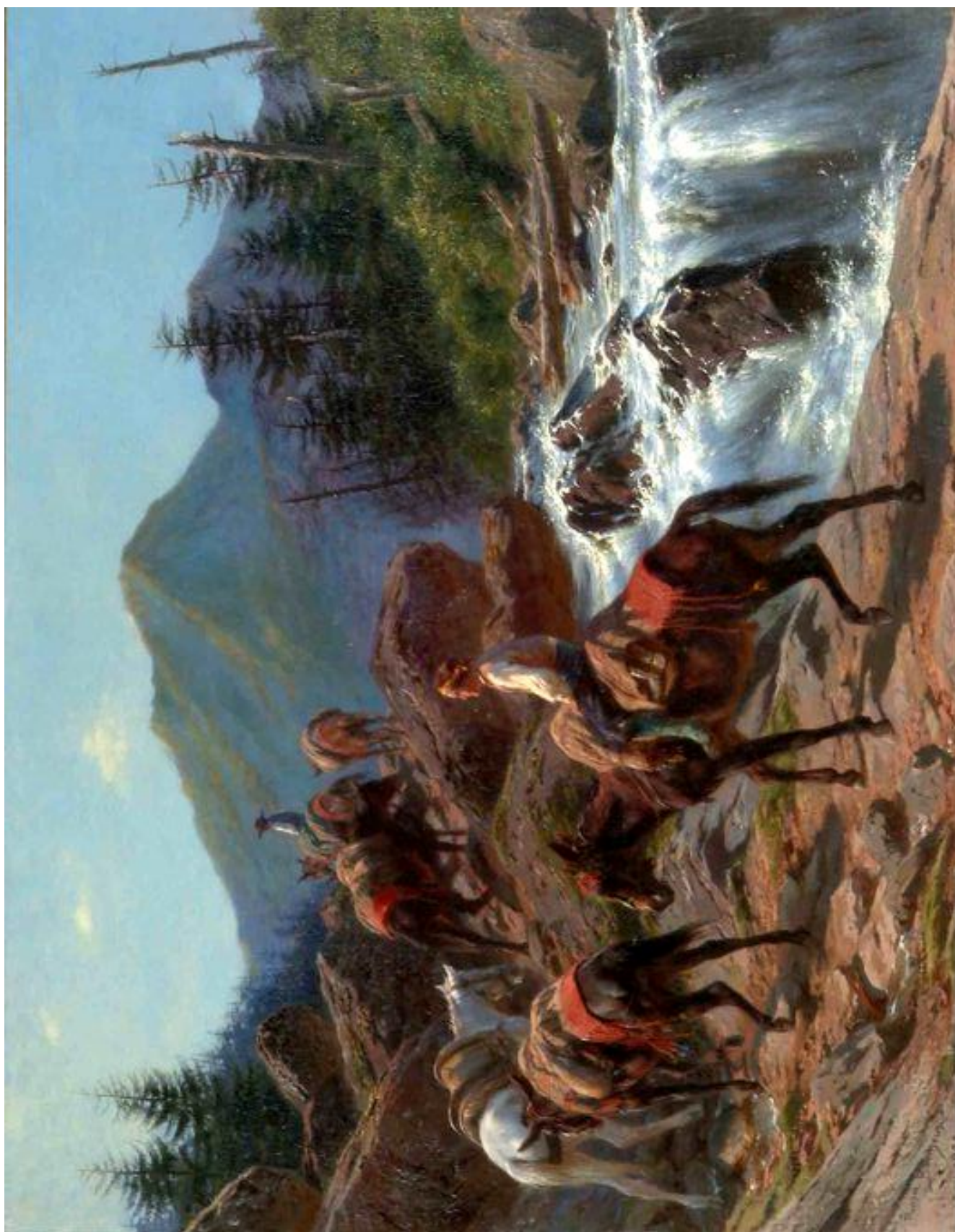


Fig. 164. Rosa Bonheur
Muletiers des Pyrenees
Óleo sobre lienzo, 65.7 x 81.6 cm
The Norton Collection. Norton Art Gallery, Shreveport, Louisiana (U.S.A.)

La vida y la obra de Rosa Bonheur fueron razonablemente difundidas en España a través de ciertas publicaciones cotáneas. Las anécdotas de su fascinante biografía (incluidos algunos detalles morbosos sobre su condición sexual), la originalidad y gran calidad de su obra, que se demostró muy influyente entre los pintores de su tiempo, sus resonantes éxitos internacionales, la cotización, en fin, extraordinariamente elevada de sus ventas, la convirtieron en noticia interesante, también entre nosotros. En estos artículos, no se hace referencia casi nunca a sus breves estancias en los Pirineos españoles o a sus bellas composiciones inspiradas por lo aragonés⁷⁸². De entre todas las noticias localizadas⁷⁸³ llama la atención la elogiosa síntesis biográfica que, con motivo de la muerte de la artista, le dedica D^a Emilia Pardo Bazán para quien la bordelesa “merece contarse en el número de los artistas más grandes, más sinceros, más observadores de la naturaleza que ha producido nuestro siglo”. La escritora le dedica grandes elogios y la compara con “Velázquez por la sencillez, la sinceridad, la franqueza magistral de su pintura. Es el Velázquez de los irracionales”, dice de ella. La escritora naturalista, continúa su semblanza:

Como Velázquez pintaba Rosa Bonheur sin artificio; apenas componía, y no tenía simbolismos, ni intenciones alambicadas, ni triquiñuelas de ningún género: trabajaba con el ojo y la mano, más que con el cerebro: la pincelada ancha y segura, la intensidad de la ejecución, caracterizaban á la ilustre animalista....Los animales que pintaba eran la misma verdad. Jamás olvido las magníficas cabezas de perros expuestas en Madrid hace pocos años, obra de Rosa Bonheur. Aquellos chuchos tenían toda la nobleza afectuosa, la dulzura del mirar, la expresión en fin de perros vivos. Sólo puedo compararlos al hermoso mastín del cuadro Las Meninas. Nadie

⁷⁸² Una de los pocos artículos que recoge este extremo, a propósito de una obra que la artista regaló a nuestro país, se publica en: FERNÁNDEZ BREMÓN, José, “Crónica General”, *La Ilustración Española y Americana*, Año XXIII, nº XXXIII, Madrid, 8 de septiembre de 1879, p. 138.

⁷⁸³ Entre otras, DE PAROY, S, “Rosa Bonheur”, *La Moda Elegante Ilustrada, Periódico de las Familias*, Año XXV, nº 15, p. 18; Redacción, ANÓNIMO, “Paisaje con carneros, para copia, al dibujo, o bordado”, *La Moda Elegante Ilustrada, Periódico de las Familias*, Año XXII, Nº 8, Madrid, p.1; ANÓNIMO, “Estudio de Rosa Bonheur”, *La Ilustración, Periódico Universal*, Madrid, Nº 202, Sábado 28 de enero de 1853, p.18. La revista *La Esfera*, en su número 237, del 13 de julio de 1938, p.14, reproduce su *Labourage Nivernais*, a todo color y en doble página.

*superará a Rosa Bonheur en su género; y ese género, como no era sino la naturaleza misma, ni pasará de moda ni tiene nada que temer del vaivén de los gustos estéticos y las escuelas y sistemas.*⁷⁸⁴

⁷⁸⁴ PARDO BAZÁN, Emilia, “La Vida contemporánea, De Europa”, *La Ilustración Artística*, Año XVIII, nº 914, Barcelona, 3 de julio de 1899, p. 426.

4.6. CAPDEVIELLE, Louis-Antoine (Lourdes, 1849- 1905)

Hijo de un humilde artesano de la pizarra, y perteneciente él mismo a este gremio durante su juventud, demostró desde muy temprano interés y buenas aptitudes para el dibujo. Aprendió en primera instancia en su Lourdes natal con el artista local M. Couthouly, antes de matricularse en 1868 en la école des Beaux-Arts de París, gracias a una beca de 500 francos otorgada por el Conseil Municipal de su localidad natal. Sus comienzos parisinos están marcados por su adscripción a los cursos impartidos por el pintor y escultor Aimé Millet (1819-1891), formación inicial que prosigue con Alexandre Cabanel (1823-1889) y Léon Bonnat (1833-1922). Compartiendo su tiempo entre París y Pau, desarrolla una humilde carrera artística que no conoce la notoriedad si no es en su propia localidad natal, donde en tiempos recientes se le ha dedicado una importante exposición retrospectiva⁷⁸⁵. En 1874 participa por primera vez en el salón parisino con un tema bíblico (*Job*), y el Estado le beneficia, en 1876, con una beca de estudios que le permite viajar a España para profundizar en la pintura de los grandes maestros clásicos españoles. En el Salon de 1882 obtiene una tercera medalla con uno de sus más reconocidos cuadros de género: *La noche à Laruns*⁷⁸⁶. En 1888, presenta también en París *Accident de carrière à Lourdes*⁷⁸⁷, que constituye una auténtica crónica de sucesos como lo había sido anteriormente su *Eboulement dans une carrière*⁷⁸⁸, de 1883. En ambas composiciones de estricto enfoque naturalista, el pintor evoca las penosas condiciones de vida de los mineros, que él mismo había

⁷⁸⁵ A partir de 2001, impulsada por Jean Cassou, se puso en marcha una larga investigación sobre el pintor lourdense que logró reunir en principio 60 telas en poder de varias familias locales y de los museos de Tarbes, Pau, Bagnères y el Musée Pyrénéen de Lourdes. La larga labor de prospección de Cassou, logró aportar un catálogo de 120 obras, aunque es posible que la producción total de Capdevielle ascienda a más del tripe de esta cantidad. Catálogo: *Louis Capdevielle. Peintre Pyrénéen 1849-1905*, Société Académique des Hautes Pyrénées, Musée Pyrénéen, Lourdes, 2004 (Textos: CASSOU, Jean y MARSAN, Geneviève).

⁷⁸⁶ *La noche à Laruns*. 1881. Óleo sobre lienzo. 356 x 255 cm. Pau, Musée des Beaux-Arts.

⁷⁸⁷ *Accident de carrière à Lourdes*. 1888. Óleo sobre lienzo. 320 x 260 cm. Lourdes Musée Pyrénéen.

⁷⁸⁸ *Eboulement dans une carrière*. 1883. Óleo sobre lienzo. 365 x 270 cm. Bagnères-de-Bigorre, Musée Salies.

experimentado en su juventud⁷⁸⁹, en la estela de la profunda huella marcada en la pintura francesa por Gustave Courbet y su impactante expresión naturalista de “les misères du pauvre, les labeurs de l'ouvrier, les souffrances de l'homme des champs.”⁷⁹⁰, que encarna de forma magistral su obra maestra *Les Casseurs de pierres*, expuesta en el Salon de 1850-51, junto a otra de sus más famosas e influyentes creaciones: *L'enterrement à Ornans*.

Durante un tiempo, Capdevielle pinta escenas de género inspiradas por los tipos populares de su entorno inmediato. Obras como *Le mendiant* (1888)⁷⁹¹, *Le paria* (1889)⁷⁹², -llamada también *l'idiot*-, *Le crétin* o *Le pépi d'Agos* - retrato este último de un pobre alienado, miserablemente vestido que deambulada por los pueblos cercanos a Lourdes- reflejan la cara más dura del universo pirenaico. Afectado por problemas financieros crónicos, terminará por fijar su domicilio definitivo en Lourdes -su pueblo natal-, a partir de 1896. Además de recrear este tipo de escenas de género inspiradas en la vida cotidiana del Bigorre⁷⁹³, Capdevielle –que curiosamente, nunca se vio atraído por la representación del paisaje pirenaico- reorienta su carrera en los Pirineos, realizando retratos de la pequeña burguesía local y componiendo escenas alegóricas del floreciente universo religioso de la región⁷⁹⁴, algunas de las cuales demuestran una inequívoca orientación simbolista. La proximidad de Lourdes a la frontera española facilita al artista un fácil contacto con lo español, que desarrolla en algunas interesantes composiciones “de género”, donde surge lo altoaragonés con la misma naturalidad con que los contactos entre ambas vertientes de la frontera se han producido históricamente.

⁷⁸⁹ Trabajaba con su padre y los hombres de su familia en la cantera de Lugagnan, cercana a Lourdes.

⁷⁹⁰ ESTIGNARD, A, *Gustave Courbet. Sa vie, ses oeuvres*, Besançon, Typographie et Lithographie Delagrangue Louis, 1896, p. 79.

⁷⁹¹ *Le mendiant*. 1888. Óleo sobre lienzo, 120 x 80 cm. Colección particular, Lourdes.

⁷⁹² *Le paria*. 1889. Óleo sobre lienzo, 192 x 119 cm. Ayuntamiento de Lourdes.

⁷⁹³ CASSOU, Jean y MARSAN, Geneviève, *Opus Cit.*, p. 53.

⁷⁹⁴ Las apariciones marianas en 1858 a Bernadette Soubirous divulgan extraordinariamente el nombre de Lourdes en todo el mundo. El Papa Pío IX autorizó al obispo local para que permitiera la veneración de la Virgen María en Lourdes en 1862, de forma que la pequeña localidad pirenaica se convirtió, de la noche a la mañana, en un floreciente centro internacional de peregrinación.

En 1878, tras la trágica muerte de su primera mujer, Hortense, una beca del Estado le permite realizar un largo viaje a España, de donde trae algunos apuntes que desarrollará posteriormente en soporte pictórico. Dentro de esta orientación, realiza algunas interesantes composiciones como *Carmen, portrait en pied de Marie Pintat*⁷⁹⁵ que representa a la hija de un hotelero de Luz-Saint-Sauveur a la manera sevillana, modelada por un tipo de iluminación teatral que le aporta una expresividad muy acentuada. Pero es el conocimiento directo de la obra velazqueña en el museo del Prado el factor que ejerce mayor influencia en la evolución de su pintura. Su maestro Léon Bonnat, en una estancia durante su juventud en Madrid, había estudiado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en el taller de Federico de Madrazo -educado, según él mismo, «en el culto a Velázquez»- y había pasado muchas horas en el Prado⁷⁹⁶, de forma que es muy posible que hubiera transmitido al joven Capdevielle el gusto por la pintura española. Además, en este sentido, Capdevielle prosigue un itinerario que se convierte en clásico entre los pintores franceses del momento: de alguna manera, en esta época los viajes a España con parada en el museo del Prado se habían “institucionalizado” entre los artistas galos de la segunda mitad del siglo XIX, sobre todo a partir de la presencia en Madrid a partir de 1849 de Alfred Dehodencq – a quien Zacharie Astruc consideró «el revelador pictórico de España»- que, tras caer hechizado por el realismo de Velázquez, permaneció en España, con algunas interrupciones, hasta 1863. Después de 1865 los viajes a Madrid de artistas de relieve, que hasta entonces pueden considerarse escasos, se multiplicaron y, como consecuencia de ello la pintura española, especialmente la de Velázquez, fecundó durante décadas algunas de las ramas más fértiles de la pintura europea, resultando especialmente significativa la estancia de Édouard Manet a comienzos de septiembre de 1865. A partir de ese año los acontecimientos se precipitan y los viajes de

⁷⁹⁵ *Carmen, portrait en pied de Marie Pintat, fille de M. Pintat hôtelier à Luz-Saint-Sauveur*. 1895. Óleo sobre lienzo. 160 x 100 cm. Tarbes, Musée Massey.

⁷⁹⁶ CASSOU, Jean y MARSAN, Geneviève, *Opus Cit.*, p. 60.

artistas franceses a Madrid se hacen cada vez más abundantes⁷⁹⁷, certificando el reconocimiento de la escuela española -y esencialmente de Velázquez- como una de las fuentes básicas de la pintura del siglo XIX⁷⁹⁸.

⁷⁹⁷ En 1866 llegó a Madrid Carolus-Duran; en 1867, Alexandre Cabanel y Marcel Bruguiboul; en 1868, Henri Regnault en compañía de Georges Clairin y Roger Jourdain, Gustave Courbet y Paul Baudry; en 1872, de nuevo, Zacharie Astruc y, siguiendo su pista, Berthe Morisot; en 1873, Jean-Léon Gérôme, etc, etc.

⁷⁹⁸ La veneración por Velázquez se fue extendiendo al interés por otros grandes genios de la pintura española de forma que “hacia el cambio de siglo, el viaje al Prado había dejado de ser ya sólo un viaje a Velázquez” en beneficio de El Greco y Goya. Parráfos extraídos de la voz “Influencia del Museo del Prado en el arte del siglo XIX” escrita por José Álvarez Lopera para la Enciclopedia del Museo del Prado.
www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/influencia-del-museo-del-prado-en-el-arte-del-siglo-xix/



Fig. 165. Louis-Antoine Capdevielle
Les Joueurs de cartes (1879
Óleo sobre lienzo. 102 x 142
Pau, Musée des Beaux-Arts⁷⁹⁹

⁷⁹⁹ Número de Inventario: 879.1.1.

Les joueurs de cartes se conforma como una interesante escena de género en que Capdevielle explora la realidad popular española planteando un guiño a ciertas obras populares de Velázquez como *Los Borrachos* o *El Triunfo de Baco* (1628) del Museo del Prado, a través de una atractiva combinación de diversas posiciones y expresiones faciales de fuerte sabor naturalista. En ella, dos personajes aragoneses ataviados con sus inequívocos atuendos forman parte de un abigarrado grupo de españoles de diversos orígenes -uno de los jugadores está tocado con una típica montera aldeana originaria de Castilla la Vieja- reunidos en una taberna para beber y jugar a las cartas. Es observable en el planteamiento de esta escena el interés por la captación de tipos populares de acusados rasgos, así como de humildes, y aún vulgares, objetos de uso cotidiano, recursos genuinos de la escuela española del Barroco.

Probablemente, sin salir de la propia villa de Lourdes –normalmente animada por la frecuente presencia de aragoneses de paso- el artista pudo captar algunos temas que muestran la dureza del trabajo ejercido en tierras extrañas por unos seres desgraciados en busca de una supervivencia que su propia patria les negaba. Escapando del hambre y la miseria, imposibilitado incluso el último recurso de la mendicidad desde la supresión de los conventos, el campesino altoaragonés debía buscarse la vida allende la frontera, según refleja el « viajero » Cenac-Montaut en el siguiente análisis sobre la difícil situación ultramontana del momento:

Les moins timorés, les plus robustes, se décident à passer en France, où l'agriculture donne un salaire aux ouvriers valides, où la charité procure des vêtements et du pain à ceux qui ne peuvent travailler. Les femmes emportent leurs enfants dans leurs bras, ou sur leur dos, enveloppés dans le sac à linge. Les maris prennent une bêche, et ils descendent vers les plaines de l'Ariège, de la Garonne, de la Nesle ou du Gers. Ces terrassiers nomades restent quatre à cinq mois d'hiver dans nos départements, passent les nuits dans des cabanes isolées, et sous des hangards(...) Ces prodiges d'énergie sont les actes les plus ordinaires des populations que le nord de l'Espagne envoie périodiquement dans le midi de la France. Il ne faut pas d'ailleurs s'exagérer les souffrances de ces voyageurs, endurcis par la misère; la charité leur rend notre ciel moins rigoureux que celui de

*leur patrie. On ne saurait se faire une idée du peu de ressources qu'ils trouvent dans leurs montagnes.*⁸⁰⁰

Le Scieur de bois aragonais es una escena sencilla, que resume en un solo golpe de vista, con hondo lirismo, toda esta problemática social: la dureza del trabajo se encarna en la figura fuertemente naturalista de este hombre vestido a “la jacetana” absorto en el agotador acto de cortar la leña en un entorno invernal que refuerza la impresión de una intimidad sumida en la soledad y la tristeza.

Otras composiciones de Capdevielle comparten este mismo interés por la representación del mundo del trabajo al otro lado de la frontera. Conocemos varias escenas suyas en tono menor protagonizadas por pastores aragoneses como *Portrait au pied du berger. Étude* (1884)⁸⁰¹, o un óleo sobre lienzo aparecido hace unos años en el mercado de las subastas con el título de *Le Berger*⁸⁰². En sendas composiciones los pastores son representados como seres nada legendarios, más bien marginales, inmersos en unos Pirineos apreciados como un entorno hostil. El gesto de los aragoneses es un tanto hosco, y expresa, también con un sentido pesimista, la dureza de un trabajo desarrollado en condiciones extremas y en plena soledad.

⁸⁰⁰ CENAUC MONTAUT, *L'Espagne inconnue*, Paris, Amyot Éditeur, 1861, Pp. 212-214.

⁸⁰¹ Óleo sobre lienzo. 55 x 46 cm. Colección particular, París.

⁸⁰² Es preciso recordar que apenas se conoce una tercera parte de la producción completa de Capdevielle, por lo que es posible que en el futuro puedan salir a la luz más ejemplos dentro de esta sugerente temática.



Fig. 166. Louis-Antoine Capdevielle
Le scieur de bois aragonais (1876)
Óleo sobre lienzo. 65 x 40 cm.
Pau, Musée des Beaux-Arts⁸⁰³

⁸⁰³ Número de Inventario: 894.15.1.



Fig. 167. Louis-Antoine Capdevielle
Portrait au pied du berger. Étude (1884)
Óleo sobre lienzo. 55 x 46 cm
Colección privada, París



Fig. 168. Louis-Antoine Capdevielle
Le berger (1890)
Óleo sobre lienzo. 65 x 46 cm.
Firmado y fechado abajo/derecha⁸⁰⁴

⁸⁰⁴ Subastado por la casa de subastas Chevalier, Poitiers, 19/12/1992. (Catálogo, p.3).
Lote nº 2. Estimación y precio de venta: no comunicado.

4.7. **DORÉ, Gustave** (Strasbourg, 1832-París, 1883)

Principia su larga y fertilísima carrera con la sorprendente edad de 15 años, en principio en calidad de caricaturista colaborador de publicaciones periódicas satíricas parisinas como *Journal pour rire*. El artista aborda muy temprano el género paisajístico centrado en la montaña, cuando su descubridor, Charles Philippon, a la sazón fundador de *La Caricature*, le encarga una serie de siete vistas alpestres destinadas a decorados teatrales⁸⁰⁵. En su primera visita a los Alpes, la experiencia real de la alta montaña le causa una profunda impresión; encuentra en ella un mundo sublime, que se corresponde a su propio temperamento, y pleno de sugerencias potenciadoras de sus excepcionales cualidades imaginativas. A la temprana edad de 23 años, en 1855, ilustra con verdadero virtuosismo una de sus obras más conocidas: *Voyage aux Eaux des Pyrénées*⁸⁰⁶, de Hyppolyte Taine. Con el fin de preparar las sesenta y cinco viñetas que componían la primera edición de esta obra ilustrada, el estrasburgués llegó a los Pirineos por primera vez acompañado de Paul Dalloz y Théophile Gautier aquel mismo año. En la dedicatoria del libro, el autor expone su deseo de desmitificar a través de sus páginas la imagen dramática y solemne de los Pirineos configurada en el periodo romántico, aunque, en la traducción iconográfica de Doré los resabios románticos acabarán prevaleciendo. Señala Taine:

Je n'ai gravi le premier aucune montagne inaccessible; je ne me suis cassé ni jambes ni bras: je n'ai point été mangé par les ours; je n'ai sauvé aucune jeune Anglaise emportée par le Gave; je n'en ai épousé aucune; je n'ai assisté à aucun duel; je n'ai vu aucune tragédie de brigands ou de contrebandiers. Je me suis promené

⁸⁰⁵ JOBERT, Barthélémy, "Réalistes et visionnaires". En el catálogo de la exposición: *Le sentiment de la montagne*, Musée de Grenoble (Del 1º mayo al 1º junio de 1998) y Turin, Palazzo Bricherasio (del 1º de julio-15 de octubre de 1998), Grenoble, Ediciones Glénat, 1998 (Comisario general: LEMOINE, Serge, Textos: VV.AA.), p. 227.

⁸⁰⁶ La primera edición mantuvo este título. La obra obtiene un inesperado éxito popular y, a partir de la segunda edición, adopta el título abreviado de *Voyage aux Pyrénées*. En la tercera de sus ediciones, aparecida en 1860, Doré añade, a las publicadas inicialmente, más de doscientas viñetas originales nuevas.

*beaucoup; j'ai causé un peu; je raconte les plaisirs de mes oreilles et de mes yeux.*⁸⁰⁷

En efecto, a pesar de los deseos iniciales de Tayne, las imágenes creadas por este imponente visionario que es Doré traslucen un cierto romanticismo extemporáneo⁸⁰⁸ que, paradójicamente, las hace muy sugerentes. Además de su aplicación a la obra literaria encomendada, los apuntes tomados del natural en tierras pirenaicas, le servirán de apoyo para la creación de un número considerable de pinturas realizadas con posterioridad, a tenor de una predilección por los lugares accidentados y fruto de una búsqueda de lugares poco frecuentados por el turismo⁸⁰⁹, aunque puede decirse que los paisajes montañosos de los Pirineos son minoritarios en el conjunto de su producción, frente a los inspirados por los escenarios de los Alpes o Escocia. Será en Escocia, en 1873, donde Doré se iniciará en los principios de la acuarela pura, fascinado ante los mismos parajes que enardecieron la viva imaginación romántica de su admirado Walter Scott.

Tras este primer viaje en 1855, Doré regresará a los Pirineos en 1862 -en esta ocasión sólo de paso, en un trayecto que le llevaría al corazón de la península ibérica- y en 1882, un año antes de su muerte, en otra estancia más larga, fruto de la cual realiza un considerable número de óleos y acuarelas que revelan todas sus potencialidades como pintor. El enorme éxito de Doré como ilustrador gráfico, ligado a la edad de oro del grabado xilográfico decimonónico, ha ensombrecido de alguna manera su consideración popular y crítica como pintor. No hay que olvidar que la técnica de la xilografía a contrafibra, a través de la cual sus dibujos originales eran normalmente reproducidos en el floreciente mercado de la prensa periódica y de las publicaciones ilustradas decimonónicas, se considera uno de los primeros pasos hacia cierta democratización y

⁸⁰⁷ TAINE, H, *Voyage aux Pyrénées*, 3ª edición, ilustrada por Gustave Doré, Paris, Hachette, 1860.

⁸⁰⁸ Jean Fourcassié lo define como "le dernier et le plus grand des romantiques": FOURCASSIÉ, Jean, *Le Romantisme et les Pyrénées*, Toulouse, ESPER, 1990, p. 380.

⁸⁰⁹ Catálogo de la exposición *Gouffres, chaos, torrents et cimes. Les Pyrénées des Peintres*, Musée Paul Dupuy, Toulouse (del 18 de octubre 2007 al 21 enero 2008), Toulouse, Privat, 2007(Textos: PENENT, Jean; DALZIN, Claire), p. 76.

extensión generalista de la cultura. Su condición de obra colectiva⁸¹⁰ supeditada a los requerimientos industriales, comienza paralelamente a su promover su infravaloración, mientras que el grabado al buril o el aguafuerte se han beneficiado de la tradición dieciochesca, conservando la fama de ser el “verdadero grabado”⁸¹¹. La gran popularidad y difusión de la obra grabada de Doré, ilustrador gráfico por excelencia de un mundo vulgarizado a través del prisma del entramado de líneas característico del grabado xilográfico, empañó los innegables logros de sus iniciativas e innovaciones como pintor. Así lo señalaba Théophile Gautier, que fue un incansable vindicador de las excepcionales cualidades artísticas del que calificara como “Monstre de génie”⁸¹², y de su importancia dentro del arte francés, no sólo como dibujante e ilustrador excepcional, sino como pintor genial adelantado a su tiempo. Escribe Gautier sobre Doré⁸¹³:

Il est des artistes qui, doués d'un instinct particulier, négligent la peinture officielle et classique, la grande peinture, comme on la nomme, celle qui a pour but de représenter, sous des proportions historiques, les dieux et les héros du passé(...) G. Doré est à la fois réaliste et chimérique. Il a l'observation et l'intuition. Bien qu'au grand jour il regarde la nature en face, d'un regard ferme et franc, lorsque les chauves-souris commencent à découper leurs membranes noires dans les pâleurs du couchant et que les corbeaux s'abattent sur le squelette des arbres, il voit avec cet œil visionnaire dont parle Victor Hugo en s'adressant au vieil Albert Durer.(...) Il y a dans ces étranges peintures une turbulence de brosse, une furie de touche, une fougue d'exécution incroyables (...) Ce tableau est-il bon? est-il mauvais? Nous serions vraiment très-empêché de le dire. Il sort tellement des habitudes de la peinture, qu'on ne peut lui appliquer les règles ordinaires.(...) Sous le merveilleux dessinateur que vous savez, il y a

⁸¹⁰ Su publicación se llevaba a cabo en tres fases principales, dibujo, grabado e impresión y precisaba normalmente del concurso de varios profesionales de diferentes campos que no siempre eran lo suficientemente cuidadosos en la realización de su trabajo.

⁸¹¹ GALLEGO GALLEGO, Antonio, *Historia del Grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 334.

⁸¹² GAUTIER, Théophile, “Gavarni, Gustave Doré”, *L'Artiste*, París, 20 de diciembre de 1857, p. 245.

⁸¹³ GAUTIER, Théophile, “Gustave Doré”, *L'Artiste*, 6ª série, Tome 3e, 2elivraison, París, 21 de diciembre de 1856, Pp.17-19.

un grand peintre. Se dégagera-t-il? L'avenir seul peut répondre à cette question; mais Gustave Doré ne laissât-il que ses illustrations, sa place est faite désormais. L'invention, la couleur, le mouvement, le sentiment des natures et des époques, l'effet pittoresque, font remarquer entre tous ces innombrables dessins, dont les moindres et les plus négligés portent encore la griffe du lion.

Durante toda su carrera, Doré compartió ambas actividades a partes iguales. De hecho, mantuvo abiertos dos talleres, uno exclusivamente dedicado a la creación de sus estampas y otro a su creación pictórica. Pero nada fue suficiente para mejorar su aceptación en el « Olimpo » galo de los artistas, hasta el punto de que en una ocasión, se lamentaba: « Je suis mon propre rival –dijo en una ocasión- Je dois effacer et tuer l'illustrateur afin qu'on ne parle de moi que comme peintre »⁸¹⁴ En efecto, nunca obtuvo recompensa alguna en los salones, a pesar de sus numerosas participaciones y notables esfuerzos por destacar en el terreno expositivo⁸¹⁵ y la primera de sus obras pictóricas que entró en un museo francés, fue como fruto de una donación –*Lac en Écosse après l'orage*, Musée de Beaux-Arts de Grenoble- en la tardía fecha de 1880, poco antes de su muerte.

Aunque, por razones obvias, nadie pudo poner en cuestión su enorme capacidad inventiva, su inigualable dominio en lo dibujístico, en su consideración sobre la obra pictórica de Doré la crítica contrapuso corrientemente las dos disciplinas por él practicadas como dos actividades « disonantes » y, en cierto modo incompatibles en manos de un mismo espíritu creador, tanto desde el punto de vista técnico, como conceptual. A modo de ejemplo, en su crítica al Salón de 1861, Léon Lagrange plantea los siguientes inconvenientes en la producción pictórica de Doré:

⁸¹⁴ JERROLD, William Blanchard, *Life of Gustave Dore*, London, W.H. Allen & Co, 1891.

⁸¹⁵ El catálogo de la gran exposición retrospectiva dedicada al artista en marzo de 1885, resume todas la obras presentadas por Doré en los Salones de París entre 1848 y 1882, y en la Société des Aquarellistes Français entre 1879 y 1883. Ambos resúmenes proporcionan una idea bastante clara sobre el eclecticismo y la heterogeneidad temática que predominaba en su actividad pictórica. DUPLESSIS, Georges, *Catalogue des dessins, aquarelles et estampes de Gustave Doré: exposés dans les salons du Cercle de la librairie, mars 1885*, Paris, Cercle de la Librairie de l'imprimerie, 1885, Pp. 197-199 y Pp. 200-201, respectivamente. Los paisajes de montaña (inspirados por los Alpes, los Vosgos, Alsacia, Saboya, el Oberland suizo o Escocia) son abundantes y se entremezclan con diferentes fantasías literarias, escenas religiosas, históricas o mitológicas.

*L'idéal de M. Gustave Doré, si étrange qu'il soit, reste du moins dans les limites d'une poésie élevée; peu s'en faut même parfois qu'il n'atteigne au sublime. (...) Ses dessins l'ont depuis longtemps placé au rang des esprits les plus originaux et des plus puissantes imaginations de notre temps. Ses Saltimbanques promettaient un peintre; le Dante aux enfers ne tient qu'à demi ces promesses. Comme peinture, il existe trop peu; on dirait que l'habitude de dessiner sur bois a gâté la main de M. Doré. L'abus des petits moyens a appauvri son exécution. Autant on le voit hardi et fort quand il s'agit de couvrir de blanc et de noir un carié de buis, autant il s'est trouvé timide en présence d'une grande toile. Les mêmes prodiges anatomiques qu'il eût osés sur le bois, il les a osés sur la toile, mais il n'a pas su les faire valoir par les moyens que la peinture mettait entre ses mains. Il a cherché le même effet, mais il l'a rendu avec moins d'accent et de puissance coloriste que s'il eût employé le crayon, l'encre de Chine, le blanc de gomme, le grattoir, etc.*⁸¹⁶

Aprovechando el gran éxito editorial que supuso su personal versión ilustrada de *La Biblia* (1866), decidió abrir en Londres, en 1868, la llamada « Doré Gallery »⁸¹⁷. A través de este legendario establecimiento, dio a conocer sus enormes creaciones pictóricas y pudo conseguir en Inglaterra el reconocimiento como pintor que Francia siempre le había negado, ejerciendo una notable influencia en otros pintores como Thomas Allom (1804-1872) o John Martin (1759-1854). Doré firmó un contrato de cinco años con la editorial Grant & Co. A sus importantes obras ilustradas publicadas en Francia en lo que fue un ambicioso proyecto de ilustración de obras maestras de la literatura universal⁸¹⁸, se sumaron nuevas ediciones inglesas de gran difusión: *Paradise Lost*, de John Milton (1867);

⁸¹⁶ LAGRANGE, Léon, "Salon de 1861" (2º artículo), *Gazette des Beaux-arts*, Volumen 10, Paris, 1861, Pp. 267-268.

⁸¹⁷ Situada en la New Bond Street de Londres, esta conocida galería especialmente dedicada a la divulgación de su obra pictórica estuvo abierta entre 1869 y 1892, con notable éxito de crítica y público.

⁸¹⁸ Además de *Voyage aux Pyrénées*, entre otras: *Oeuvres*, de François Rabelais (1851); *Les Contes drolatiques*, de Balzac (1855), *La Légende du juif errant* (1856); *La Divine Comédie*, de Dante (1861-1868), *Le Roi des Montagnes* (1861), *Don Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes (1863); *la Sainte Bible* (1866); *Espagne*, de Charles Davillier (editado conjuntamente en 1874).

The Pyrenees: A description of Summer Life at French Watering Places, de Henry Blackburn (1867); *London, a Pilgrimage*, de Blanchard Jerrold (1872), *The Rime of the Ancient Mariner*, de Samuel Coleridge (1875), etc, etc, hasta alcanzar la cifra record de un centenar de series ilustradas a un ritmo de dos o tres por año, sin contar sus colaboraciones periodísticas como las del popular semanario *Illustrated London News*, que asentaron, mucho más aún, su fama internacional como “ilustrador”, aunque en el mundo anglosajón dicha concepción no estaba tan subestimada como en el etiquetado mundo de los salones franceses. .

Aunque pueda resultar paradójico, en el caso de Doré las visiones del macizo pirenaico son tan realistas como fantásticas. La montaña representa para él un lugar para la “elevación”, un ámbito favorecedor para el despertar íntimo de un sentimiento cósmico de unión entre los elementos. En su composición pictórica *Le Massif de La Maladetta*, una masa de troncos y ramas quebradas compone una especie de impenetrable barrera erizada y densa que hace imposible todo empeño físico por “acceder” más allá. En este ámbito sublime, el hombre se convierte en un ser insignificante. Sólo la capacidad única del ser humano de desplegarse a través de la mirada es capaz de traspasar esa maraña de maderas varadas, residuo de conmociones y de disturbios naturales, para acceder a la presencia numinosa y eterna que reina en las cimas, entre luces vibrantes y metálicas, custodiada por el majestuoso vuelo de las águilas.

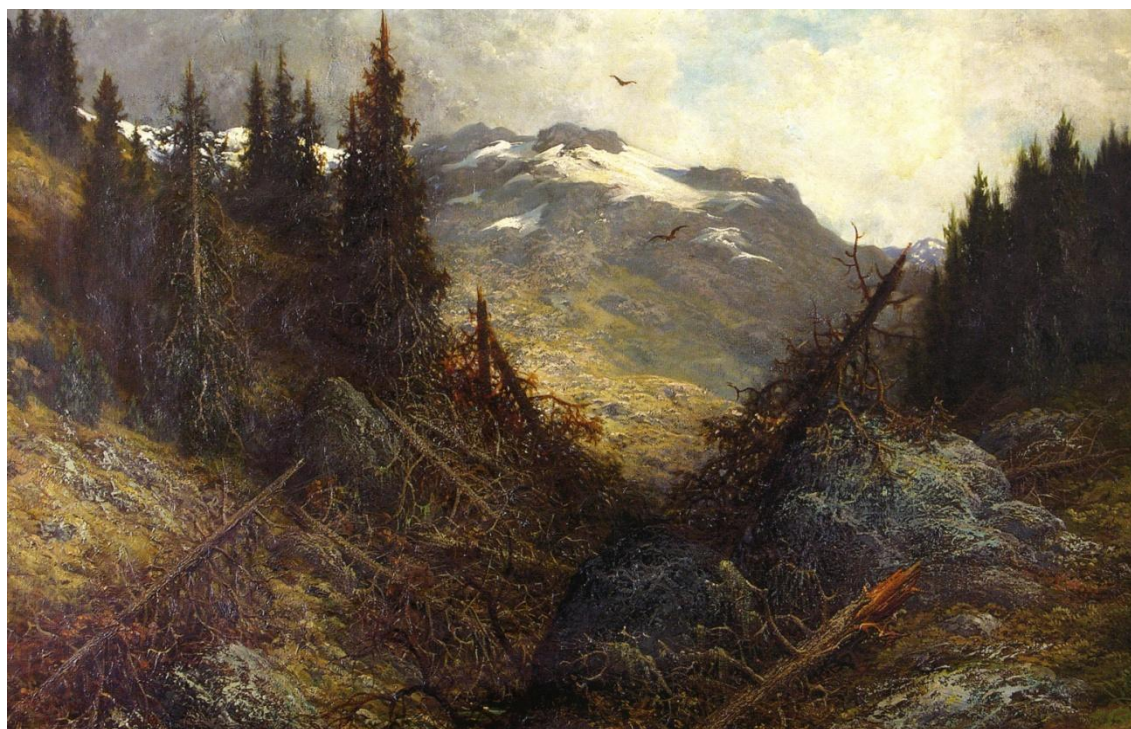


Fig. 169. Gustave Doré
Le Massif de la Maladetta.
 Óleo sobre lienzo. 110,5 x 175 cm
 Tarbes, Maison du maréchal Foch⁸¹⁹

A medio camino entre lo fantástico y lo naturalista, en los confines del romanticismo (en este momento, ya algo trasnochado), los paisajes de Doré pretenden innovar con la vista puesta en los intereses coloristas y atmosféricos que comienza a proponer el impresionismo balbuciente, aún “rechazado” en los salones. Doré se muestra como un pintor moderno: desatendiendo todo esfuerzo por concretar la estricta identidad de las cosas, el artista prefiere sugerir la impresión que éstas dejan en el alma como residuo. Se instaura así un nuevo orden formal. La imagen es forjada por yuxtaposición y superposición de un sistema de signos, de toques gestuales amalgamados que sugieren cierto sentido de la abstracción.⁸²⁰

⁸¹⁹ Número de inventario: TAR 1974000001.

⁸²⁰ SAULE SORBÉ, Hélène, *Pyrénées, voyage par les images*, Serres-Castet, Faucompret, 1993, p. 278.



Fig. 170. Gustave Doré
Paysage des Pyrénées
Óleo sobre lienzo 82 x 65 cm
Strasbourg, Musée des Beaux-Arts⁸²¹

⁸²¹ Número de inventario: 1507.

En su composición *Paysage des Pyrénées*, la masa fantasmagórica de los pinares, torturados por el viento y quebrados por el rayo, conforma un verdadero universo plástico en vertiginosa verticalidad. Los espesos pinares pirenaicos, enmarcan un claro boscoso en la parte inferior compositiva, donde se desarrolla una escena anecdótica de contrabandistas. Este tipo de planteamientos son más bien raros en las obras pictóricas de Doré, que sólo muy ocasionalmente muestran rastros de presencia humana, permitiendo que la naturaleza habite en su propia soledad, envuelta en una pureza sublime de raigambre romántica. La inclusión de estos contrabandistas ha de considerarse, además de un recurso infrecuente, un magnífico ejemplo para ilustrar la versátil forma de trabajo de este artista, que aprovecha la misma estructura compositiva e iconográfica de una obra anterior, sin presencia humana alguna, captada en los Alpes -*Forêt des Alpes*, conservada en Strasbourg⁸²²- para recrear el mundo pirenaico: los personajes añadidos aportan “color local” y un fuerte carácter pintoresco a una escena “alpina”, para transformarla en una sugerente escena “pirenaica”.

⁸²² *Forêt des Alpes*. Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg. Óleo sobre lienzo. 26 x 13,9 cm. Número de inventario: 822.



Fig. 171. Gustave Doré
Forêt des Alpes
Óleo sobre lienzo. 260 x 139 cm
Musée d'Art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg

Este carácter eminentemente imaginativo o fantástico de la pintura de Doré –no apreciado precisamente en su sentido positivo- es destacado por el crítico Charles Perrier, en el curso de una visita al estudio del artista en 1856:

*Point n'est besoin d'analyser pièce à pièce les immenses toiles à peine ébauchées qui encombre les ateliers de M. Doré pour savoir à quoi s'en tenir sur la manière dont procède le jeune artiste; il suffit d'un regard jeté sur un quelconque de ses innombrables dessins pour comprendre que son travail est tout d'inspiration(...) Un reproche que nous nous croyons en droit de faire à M. Doré, c'est de peindre trop volontiers le paysage entre les quatre murs de son atelier. Sans doute un peintre vraiment inspiré s'attache moins à la forme extérieure des objets qu'au sens intime qui y est renfermé; mais pour bien saisir l'esprit de la nature et le rendre visible aux yeux du spectateur, une condition indispensable est de l'avoir souvent prise sur le fait. On ne saurait trop le répéter, la nature est un maître qu'il faudrait pouvoir consulter à toute heure, car elle ne révèle pas ses secrets à quiconque s'avise de vouloir l'interroger une fois par hasard. Le premier et le plus grand écueil de la peinture à huis clos est de vous faire tomber fatalement de la fantaisie dans la convention. On s'habitue à son insu à ramener tout à un type ou à une idée unique. M. Doré nous répondra: Oui, quand on n'en a qu'une! — En eussiez-vous cent, si vous les tirez toutes de votre propre fonds, êtes-vous bien sûr qu'il n'y en aura pas quatre-vingt-dix-neuf sur le nombre qui paraîtront fausses à ceux qui ne voient pas de la même manière que vous?*⁸²³

La pequeñez relativa de los personajes que Doré integra en un ambiente natural prototípico de lo montano, refuerza la escala gigantesca de los elementos paisajísticos en juego, expresando toda la grandiosidad y magnificencia del marco pirenaico. Y, en medio de las fantasmagorías formales que reconstruyen las fragosidades naturales, la presencia humana acentúa el sentido realista de la escena: los españoles, ataviados con sus coloridos ropajes, parecen hondamente conmovidos por el paisaje que les

⁸²³ PERRIER, Charles, « Les Ateliers de Paris, M.Gustave Doré », *L'Artiste*, 6ª série, Tome 1er, Paris, 1856, Pp. 48-50.

rodea. Dos de ellos contemplan el hondo abismo que se presume a sus pies, mientras otra pareja de colegas goza del solaz de la conversación en la tranquilidad de su inaccesible escondite, ubicado al borde de una proa rocosa, aérea como un nido de águilas.

Doré estaba familiarizado con el tema de los contrabandistas, de larga tradición en la cultura francesa decimonónica, según venimos observando en este estudio; algunos de sus grabados publicados en el *Voyage en Espagne*⁸²⁴ refieren anécdotas de tales personajes míticos en ese desfile popular de mendigos, pastores, toreros, menestrales, arrieros, posaderos, gitanos, bailaoras, majas, dueñas, sacristanes, feligreses, etc, etc, que conforman la mitología más genuinamente “pintoresca” de lo hispánico descrita por Charles Davillier. Doré aporta con sus imágenes un gran sabor a la descripción del viaje efectuado en 1861-62 por ambos galos a través del solar hispano, entremezclando el “color local” de lo español, con sugerentes impresiones producto de su propia fantasía. En su particular articulación, el viaje pintoresco del tándem Doré-Davillier resulta una de esas obras que interesa más por sus ilustraciones que por sus textos, hasta el punto de que, incluso, el nombre del famoso dibujante precede al del rico aristócrata metido a literato en la portada. La sensación de que algo estaba cambiando para siempre en España –como habían observado ya Dembowski, Mérimée, Quinet, o Hans Christian Andersen– empapa el texto y las imágenes con una especial nostalgia arraigada en el fértil sustrato de lo “romántico”. En el curso de pocos años, el progreso avanzaba a costa del romanticismo; ya no era fácil encontrar bandoleros, ni sonaban las guitarras en cualquier calle española...se hablaba del ferrocarril, y todo se volvía prosaico y francés...Ambos, el artista y el anticuario, son conscientes de ser testigos de una España a punto de desaparecer⁸²⁵.

⁸²⁴ DAVILLIER, Charles (ilustrado por Gustave Doré), *Voyage en Espagne*, Valencia, Albatros Ediciones, Bibliotheca Imago Mundi (nº 1), 1974. Se trata de una edición fac-simil de la publicada por entregas entre 1862 y 1873 en la revista ilustrada parisina “*Le Tour du monde*” (versión original del capítulo dedicado a Aragón: Volume 24, 1872, 2º semestre, Pp. 386-400).

⁸²⁵ HOYO, Arturo del, “El Barón Davillier y su “Viaje por España””. En: Charles DAVILLIER y Gustave DORÉ, *Viaje por España*, Madrid, Ediciones Castilla, 1949, Pp. VII-XI.

Tal vez precisamente por soslayar un tema de larga tradición iconográfica en Francia, antes que por los Pirineos, los contrabandistas de Doré-Davillier prefieren transitar las remotas y míticas serranías malagueñas (*Contrebandier de Ronda et sa maja*, 1865; *Contrebandiers de la "Serrania de Ronda"*, 1865). Y, aunque la entrega dedicada a Aragón incluye pormenorizadas referencias literarias a sus famosos contrabandistas montañeses, Doré no incluye iconografías complementarias a la expresiva descripción de Davillier:

De même que parmi les Catalans et les autres habitants de la frontière française, il y a parmi les Aragonais bon nombre de hardis contrebandiers. On sait que ce métier aventureux n'est pas plus déconsidéré en Espagne, parmi les gens du peuple, bien entendu, que ne l'était, il y a peu de temps encore, celui de bandolero. C'est par centaines que l'on compte les copias populaires qui célèbrent les hauts faits des contrabandistas, comme ceux des chefs de bandits célèbres, tels que José Maria., Félix Pastor, Botija, Julian Cereto, et bien d'autres de ces « héros à tromblon et à cartouchière », -- héros de trabuco y cañana, comme on les appelle vulgairement. Quand un de ces guapos (braves) est tombé sous la balle d'un douanier, quelque couplet de ces chansons que vendent les aveugles, romances de ciego, vient immortaliser son nom dans la mémoire du peuple.

« Tous les contrebandiers, dit une chanson populaire, - Sont, des hommes de cœur; - Ce qu'ils chargent en Catalogne, - Ils le vendent en Aragon »

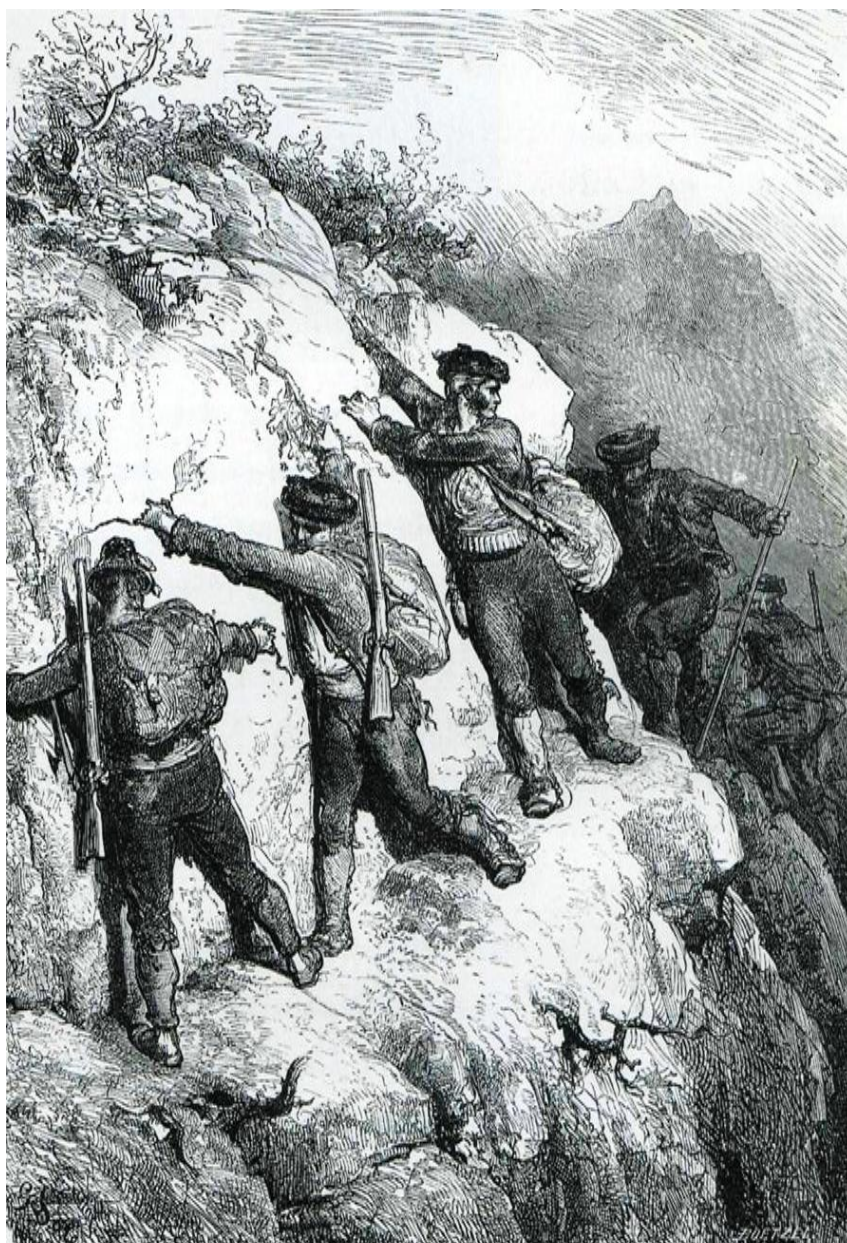


Fig. 172. Gustave Doré
Contrebandiers de la "Serranía de Ronda", 1865
 Xilografía a contrafibra, 23,8 x 16 cm

Su interés por el tema le lleva a editar dos aguafuertes en 1876, con título *Contrebandiers espagnols*⁸²⁶. Del primero de ellos, el Musée d'Art Moderne et Contemporain de la Ville de Strasbourg conserva un ejemplar, que Beraldi comenta muy brevemente:

⁸²⁶ La obra de referencia de Henri Beraldi sobre el grabado decimonónico francés los incluye dentro de la producción gráfica de Doré con los números 16 y 17, respectivamente. BERARDI, Henri, *Les graveurs du XIXe siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes par Henri Beraldi*, Tome VI, Doré-Gavard, Paris, Librairie L. Conquet, 1887 (Reproducción fac-símil: BERARDI, Henri, *Les graveurs du XIXe siècle: guide de l'amateur d'estampes modernes*, Nogent-le-Roi, LAME, 1981).

Ils se reposent, en plein soleil, sur le penchant d'une colline. Plusieurs dorment étendus à terre, leur fusil dans les mains. Au milieu, deux contrebandiers, l'un assis, l'autre étendu, et derrière eux une femme tenant un enfant. A gauche de la planche, une vieille femme assise et un enfant. Les chiens font bonne garde.

El otro, con el mismo título que el anterior, parece ser la ampliación de alguna zona de la primera versión. Beraldi lo describe como:

*...groupe tiré de la planche précédente, et agrandi. — Ce sont les deux contrebandiers, l'un assis, son fusil en travers des jambes. l'autre étendu, la tête sur son ballot: derrière eux, la femme assise et l'enfant; deux chiens de garde.*⁸²⁷

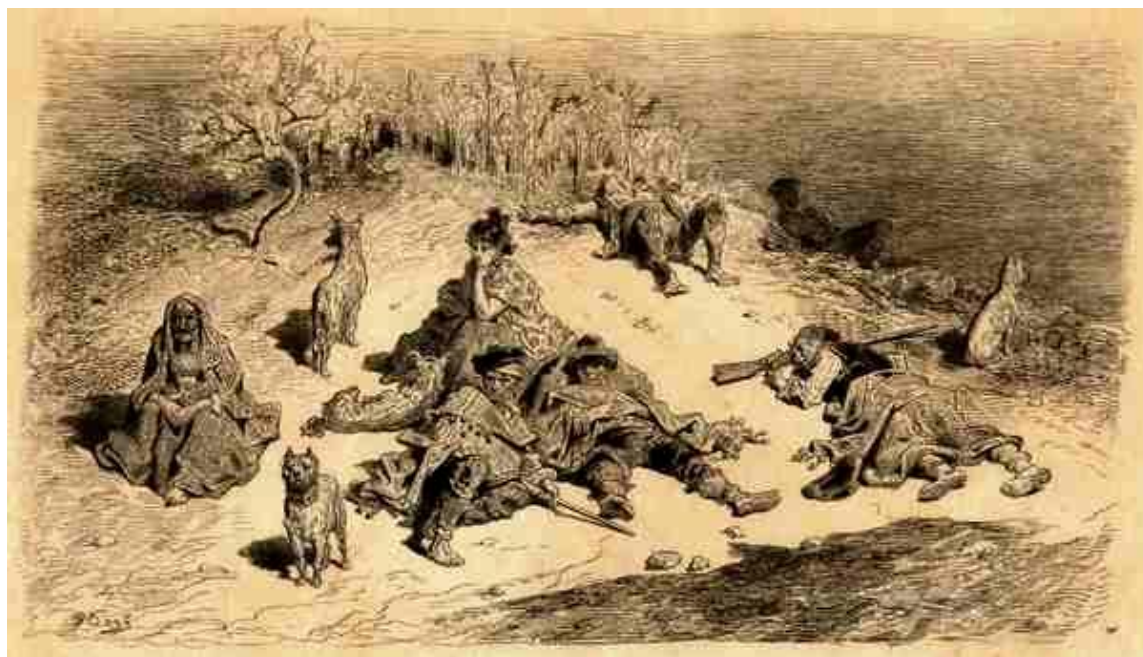


Fig. 173. Gustave Doré
Contrebandiers espagnols
 Aguafuerte sobre papel Holanda
 31,2 x 44,3 cm (15 x 26 cm sin margen)
 Musée d'Art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg⁸²⁸

A esta misma fecha corresponde una gran composición pictórica con título *Contrebandiers espagnols* -adquirida recientemente por el Virginia

⁸²⁷ BERALDI, Henri, *Ídem*.

⁸²⁸ Número de inventario 55.992.13.205(1).

Museum of Fine Arts, de Richmond (U.S.A.)- compuesta con similares atributos iconográficos al último de los grabados comentados, que explora en la intimidad de la vida cotidiana de estos héroes románticos vinculados a la idiosincrasia de la España profunda. Personajes situados al margen de las leyes y de las convenciones sociales, tratados con una monumentalidad y una fuerza poco habituales en este tipo de escenas de género.



Fig. 174. Gustave Doré
Contrebandiers espagnols (hacia 1876).
Óleo sobre lienzo. 196,2 x 240,8 cm.
Richmond (U.S.A.), Virginia Museum of Fine Arts.

Esta última propuesta de Doré parece ajustarse a un prototipo determinado en la recreación clásica de los contrabandistas pirenaicos, representados en grupos familiares con la presencia de mujeres y niños. Uno de los más difundidos de estos modelos es la xilografía publicada en *La France pittoresque* en 1835 de Alexandre Lacauchie, con título

Contrebandier dans les Pyrénées, que vuelve a demostrarnos la recurrencia que muestran las obras pictóricas de Doré respecto a planteamientos iconográficos muy anteriores.



Fig.175. Alexandre Lacautchie
Contrebandier dans les Pyrénées,
« La France pittoresque », París, 1835

4.8. GUILLAUME, Ernest (Paris, 1831-1870)

Cuando, en 1859, Ernest Guillaume expuso en el Salón de París por segunda vez, era un pintor muy joven, prácticamente desconocido. El parisino eligió para ello una escena de temática extraña, dotada de un dramatismo muy particular, cuyas condiciones concretas de planificación se desconocen: *Espagnols malades se rendant aux eaux de Cauterets, route de Panticosa* (Sic). Resulta verosímil pensar que Guillaume fuera enfermo pulmonar (su muerte prematura con menos de 40 años así parece sugerirlo) y, como hemos visto en otros artistas que tratan temáticas pirenaicas en momentos puntuales de sus carreras, precisara de terapia en los balnearios de la zona fronteriza, donde pudo obtener de primera mano motivos tan concretos de inspiración.

Es en este ambiente concreto del mundo de las aguas pirenaicas, en sus particularidades y costumbres donde el tema puede hallar su aclaración. La escena se desarrolla en una de las pocas vías de conexión del balneario de Panticosa con la vertiente francesa, una tortuosa senda que remontaba los altos puertos de montaña y que, por el puerto de Marcadau, llegaba hasta el balneario francés de Cauterets; un camino duro, de unos 20-25 km., que se tardaba un día en recorrer a pie o medio día si se hacía a caballo⁸²⁹, cuyas características nos relata con expresividad un reportaje periodístico publicado a mediados de siglo, en el popular semanario *Le Magasin Pittoresque*:

A moins de revenir sur ses pas, on ne peut sortir de Panticosa que par le chemin du Marcadau et ici, il faut s'entendre, car il n'existe d'autre chemin que le peu de traces qu'ont pu laisser les sandales de corde, non sur la terre, il n'y en a pas, mais sut les aspérités du granité, traces légères et qui se perdent souvent. Vers dix heures du soir, les nuages commençant a descendre sur les sommets et le temps ne paraissant pas très-assuré pour le lendemain, j'avais fait

⁸²⁹ MONSERRAT ZAPATER, Octavio, *El Balneario de Panticosa (1826-1936). Historia de un espacio de salud y ocio en el Pirineo aragonés*. Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 1998, p. 133.

*demander s'il n'y avait pas quelques contrebandiers qui dussent aller en France le lendemain.*⁸³⁰

⁸³⁰ ANÓNIMO "Excursions aux Bains de Panticosa, dans les Pyrénées Espagnoles", *Le Magasin Pittoresque*, Tome XIX, Paris, Junio-Septiembre 1851, p. 298.



Fig. 176. Ernest Guillaume
*Espagnols malades se rendant aux eaux de Cauterets, route de Penticosa (sic)*⁸³¹
Óleo sobre lienzo, 82 x 111 cm
Pau, musée des beaux-arts

⁸³¹ Número de inventario: 869.1.1.

No por capricho, los enfermos aragoneses transitaban en ocasiones estos inhóspitos puertos, frecuentados por contrabandistas y sometidos a inesperados y peligrosos cambios atmosféricos. Las razones eran muy específicas, según esclarece, a su vez, el escritor Cenaus Montaut:

*...celles (las aguas) de Cauterets sont en grand prédicament chez eux (los españoles). Elles sont devenues l'appendice obligé du traitement de Panticose. Le sentier qui réunit la ville française au village espagnol est tellement rapide, étroit, affreux, que les Aragonais n'osent pas y aventurer leurs ânesses; ils laissent aux hommes le soin de s'y éreinter et de s'y casser quelque membre, ce qui s'est vu... De malheureux, mais robustes paysans, vont chercher à travers un col inabordable l'eau de la Raillère et la rapportent, après quinze heures de marche sur leur dos, dans des paniers de douze à quinze bouteilles.*⁸³²

Al margen de lo anecdótico, la escena de Guillaume se formula en términos románticos, dentro de aquellos rasgos que podrían considerarse genéricamente como pertenecientes a la estética de lo sublime de la naturaleza. En el impresionante entorno físico de los Pirineos, los personajes se ven sometidos a fuerzas amenazantes, en cierto modo aterradoras y espantosas, que ponen en evidencia la pequeñez y fragilidad de lo humano. La experiencia de una tormenta en el seno de las montañas convierte a la naturaleza en espectáculo de una “espantosa sublimidad”, un aspecto que es reflejado a menudo por la literatura viajera de raigambre romántica inspirada por el mundo de nuestros Pirineos. La investigadora Ortas Durand, así lo advierte:

*El relato de la experiencia de una tormenta en las montañas presenta la súbita virulencia desatada de la naturaleza, cuyos elementos actúan con esa fuerza incontenible e incommensurable que se tiñe de lo tremendo y lo terrorífico a los ojos del viajero.*⁸³³

⁸³² CENAU MONTAUT, *L'Espagne inconnue*, Paris, Amyot Éditeur, 1861, Pp. 308-309.

⁸³³ ORTAS DURAND, Esther, *Viajeros ante el paisaje aragonés (1759-1850)*, Zaragoza, D.P.Z. Institución "Fernando el Católico" (publicación nº 1977), 1999, p. 211.

En 1859, varias críticas se ocupan de esta inusual composición. Así, Émile Perrin, encuadra al novel pintor entre los “réalistes de la mansarde et la chaumière”, junto a Édouard Frère, M. Fortin, Adolphe Leleux, Armand Leleux y Luminais, y le dedica un comentario especial, pues aprecia en él a un artista de futuro:

*Un jeune artiste, dont le nom est encore peu connu, M. Guillaume, mérite une mention toute particulière pour son tableau du Col de Marcadon (Hautes-Pyrénées) (Sic). Dans une gorge de montagnes, par un épais brouillard, des Espagnols malades se dirigent vers les eaux de Cauterets. Ils grelottent la fièvre sous leurs manteaux de laine. Quelques-uns sont assis sur les pierres de la route et ont à peine la force de suivre le pas lent des mulets. Le tableau de M. Guillaume est bien peint, bien composé, d'une grande harmonie et d'un sentiment très distingué. Il fait songer au beau tableau de M. Hébert. C'est la Mal'aria à pied et à cheval. Ceci n'est point de mauvais augure, et M. Guillaume est certainement un artiste d'avenir.*⁸³⁴

En su comentario al Salón, M.H. Dumesnil destaca las cualidades de sus valores compositivos, pasando por alto cualquier referencia anecdótica:

*Si, comme nous le pensons, M. E. Guillaume expose pour la seconde fois seulement, il mérite d'être soutenu dans ses débuts; le groupe des Espagnols se rendant aux eaux de Cauterets est bien disposé, quoiqu'un peu perdu dans la masse grise de la montagne.*⁸³⁵

Al contrario, la referencia crítica que dedica a esta obra J.H. Duvivier, se limita a comentar brevemente sus elementos iconográficos más destacables:

H. Guillaume, un tout jeune peintre, benjamin du succès dès ses débuts, retrace un Voyage d'Aragonais aux eaux de Penticosa; parmi les malades, un jeune homme à pied, enveloppé d'une couverture, le

⁸³⁴ PERRIN, Emile, “Salon de 1859”, *Revue Européenne*, 1er année, Tome III, Paris, 1859, p. 657.

⁸³⁵ DUMESNIL, M.H, *Le Salon de 1859*, Paris, V.E. J. Renouard, 1859, Pp. 130-131.

*front ceint d'un mouchoir rouge, est particulièrement d'un bel aspect.*⁸³⁶

No poseemos muchos más datos acerca de este prometedor artista cuya carrera debió de ser corta a juzgar por su prematura muerte con menos de 40 años. Una obra con título *Coutumes corses.-Les pleureuses au lit de mort*, que muestra su predilección por las temáticas de raigambre pintoresca, se reproduce xilográficamente en la revista *Le Monde Illustré* en 1864, acompañando un artículo con título *Les voceri*, firmado por Olivier de Jailin, que en el desarrollo de su texto se pregunta “Pour-quoi l’artiste, a qui l’on doit cette oeuvre est- il un réveur qui s’obstine a ne plus produire à un âge où on ne donne encore que des espérances?”⁸³⁷ En definitiva, la obra conservada en el musée des beaux-arts de Pau combina el interés realista por recrear los motivos del entorno más próximo, con la pervivencia de ciertos intereses propios de lo romántico.

⁸³⁶ DUVIVIER, J.H., *Salon de 1859: indiscretions*, Paris, Dentu Libraire-Éditeur, 1859, p.13.

⁸³⁷ DE JAILIN, Olivier, “Les Voceri”, *Le Monde Illustré*, 8e année, n° 390, Paris, 1er octobre 1864, p. 212.

4.9. **GUILLEMIN, Alexandre-Marie** (París, 1817- Bois-le-Roi, 1880)

Alumno de Antoine-Jean Gros (Baron Gros, 1771-1835), e iniciado en los postulados de la escuela realista de “género” en paralelo a pintores esenciales en el desarrollo de ésta, como Adolphe Leleux (1812-1891), puede rastrearse su presencia en los salones parisinos durante cerca de cuatro décadas, a partir de 1840. En ellos expuso frecuentemente escenas representativas de la vida cotidiana de las clases medias y del campesinado, entre las que sobresalen las extraídas de los reservorios pintorescos de Bretaña y de los Pirineos. Obtuvo una medalla de 3ª clase en 1841, dos de 2ª clase en 1845 y 1859, y fue condecorado con la Legión de Honor en 1861.

A pesar de su extraordinaria divulgación entre los artistas franceses del siglo XIX, la pintura de género no siempre fue bien aceptada por la crítica especializada, sobre todo en sus comienzos: ante las obras que Guillemin –uno de sus máximos representantes- expuso en el Salón de 1845, Charles Baudelaire observaba con su proverbial sarcasmo la, a su juicio, negativa preeminencia que ejercía en ellas la observación eminentemente positivista de la realidad en que este artista asentaba su práctica pictórica. Para comprender tal juicio crítico en toda su extensión es preciso recordar que, en el avanzado ideario estético del poeta y crítico, la dimensión circunstancial, histórica o contingente -que la obra de Guillemin esencialmente recreaba- suponía sólo una parte de la realidad; en su representación plástica, ésta aparecía incompleta, amputada, al no considerar la otra cara de la moneda: el misterio de su carácter trascendente o espiritual. Señalaba textualmente Baudelaire:

*M. Guillemin, qui a certainement du mérite dans l'exécution, dépense trop de talent à soutenir une mauvaise cause; — la cause de l'esprit en peinture. — J'entends par là envoyer à l'imprimeur du livret des légendes pour le public du dimanche.*⁸³⁸

⁸³⁸ BAUDELAIRE, Charles, *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy Frères, 1868, p. 47.

Ciertamente, las escenas costumbristas de Guillemin consiguen a nivel formal una manufactura brillante, que destaca por sus toques sedosos y el atractivo de su colorido siempre sutilmente contrapuntístico; recursos que se ven potenciados por una estricta limitación a los pequeños formatos con denotaciones “preciosistas”. Pero, como bien observa Baudelaire, estas creaciones solían desarrollar temáticas triviales, cuyo aparente “realismo” ocultaba en realidad una rebuscada localización de motivos populares relictos que, a duras penas, aún tenían alguna relevancia en su propio “presente”. Sus característicos interiores domésticos, depurados y armoniosos, se conforman a menudo como espacios casi desnudos, cuyos escasos elementos de ambientación son capaces de suscitar en el espectador la lírica nostalgia de un espacio y de un tiempo irremediabilmente perdidos: un arcón, una silla, una simple mesa de cocina, un ventanuco de madera...siempre observados con inquebrantable rigor etnográfico, sirven de restringida escenografía a las evoluciones de una figuras primorosamente compuestas, siempre ataviadas con sus mejores galas pintorescas, que relatan situaciones de una vida cotidiana, no tan corriente como a primera vista pudiera parecer: sin rozar nunca la sensiblería, Bretones, Normandos, Bearnesees o Aragoneses, se convierten en manos de Guillemin en emotivos sujetos que persiguen estimular sentimientos de nostalgia y satisfacer el creciente interés del público francés por sus propias tradiciones populares: es preciso recordar que, desde los años 1820, hasta el Segundo Imperio, las sociedades sabias y el estado mismo encaran la búsqueda y publicación de cuentos y canciones populares, supuestamente depositarios de las trazas residuales de una historia provincial entrevista entre el mito y la realidad. Este interés por el mundo rural –que no es inocente- se traduce en el desarrollo de la etnografía y, en definitiva, en la búsqueda de una memoria colectiva y popular, expresión de la Francia profunda⁸³⁹.

En su crítica al Salón de 1847, T. Thoré advierte que:

⁸³⁹ MAYAUD, Jean-Luc y BRELOT, Claude-Isabelle (Reunión De textos), *Voyages en histoire: mélanges offerts à Paul Gerbod*, Université de Besançon, Paris, Les Belles Lettres, 1995, p. 156.

*M. Guillemin préfère les sujets empruntés aux mœurs populaires. Il a une prédilection pour les bonnes d'enfants et les conscrits, pour les ouvriers ou les paysans. Le Baptême aura certainement les honneurs de la lithographie.*⁸⁴⁰

En su crítica a este mismo salón (1845), Paul Matz ironizaba sobre la definitiva filiación de este artista a las temáticas pintorescas, aprovechando la senda abierta por pintores como Adolphe Leleux, que, a la sazón, como hemos visto en capítulo precedente, deriva provisionalmente en estas mismas fechas hacia el orientalismo de moda: “La Bretagne, désertée par M. Adolphe Leleux, rentre naturellement sous la suzeraineté de M. Guillemin”⁸⁴¹. Ocho años después, en el Salon de 1855, dueño ya de un estilo inconfundible dentro de las temáticas de su elección, Guillemin presentaba cuatro composiciones inspiradas en las tradiciones populares de Bretaña y Normandía. En ellas recreaba ese “color local” que tanto atraía a los pintores de lo popular, perdurable todavía “dans ces landes et le long de ces falaises où la civilisation n'a pas encore pénétré”, al decir del crítico J. de la Rochenoire que considera a Guillemin uno de los más importantes pintores dentro de esta tendencia del realismo, contradiciendo a Baudelaire en los argumentos de su anterior crítica:

*M. Guillemin a exposé quatre tableaux. C'est un de nos meilleurs peintres de genre et celui qui sache le mieux allier le sentiment matériel de la forme au sens poétique. Sa peinture a une signification et il est rare qu'il n'atteigne le but qu'il s'est propose.*⁸⁴²

En esta fecha (1855), Guillemin se ha convertido en todo un referente, punta de lanza de una escuela ya afianzada, ante el que muchos artistas recién llegados han de medirse, como les ocurre por ejemplo – según el mismo De la Rochenoire- a los pintores Trayer y Fortin, presentes en el Salón de aquel mismo año:

⁸⁴⁰ THORÉ, T, *Le Salon de 1847, précédé d'une lettre a Firmin Barrion*, Paris, Alliance des Arts, 1847, p. 149.

⁸⁴¹ MANTZ, Paul, *Salon de 1847*, Paris, Ferdinand Sartorius Éditeur, 1847, Pp. 19-23.

⁸⁴² DE LA ROCHENOIRE, J., *Exposition Universelle des Beaux-Arts. Le Salon de 1855 (2ª parte)*, Paris, Martinon Libraire-Éditeur, 1855, Pp. 42-43.

*Si M. Fortin peignait toujours comme cela nous ne voyons que M. Guillemin qui pût lui être comparé. Puisque le nom du chef de l'école bretonne se trouve sur notre chemin, disons qu'il règne malgré ses rivaux, et que c'est toujours le premier de nos peintres réalistes*⁸⁴³....*"Un des noms les plus récents parmi les peintres est celui de M^{*} Trayer; il ne date guère que de 1852. Il n'imité personne, quoiqu'il soit de l'école de M. Guillemin, et ses charmants tableaux sont toujours la reproduction simple et naïve des scènes les plus familières.*⁸⁴⁴

En el catálogo del Salón de 1857, el crítico Maxime du Camp vuelve a retomar las tesis de Baudelaire, reprobando la preponderancia de lo accesorio en una obra que, a nivel iconográfico, evidenciaba por aquellas fechas un claro estancamiento:

Les toiles de M. Alexandre Guillemin ont toujours un charme profond qui attache et qui plaît à défaut de force. Le Premier Pas est un très-joli tableau d'intérieur; j'en dirai autant du Colporteur. Le cercle où tourne M. Guillemin depuis longtemps déjà est étroit, il est vrai; il le ramène souvent aux mêmes sujets interprétés d'une façon peu dissemblable; mais c'est déjà beaucoup lorsqu'on peut dire:

*Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre.*⁸⁴⁵

En sus apreciaciones a este mismo salón, Jules Verne perfila también a Guillemin entre luces y sombras, resumiendo sus aciertos al lado de algunas de sus más apreciables carencias, reiteradamente significadas por la crítica:

Les tableaux de M. Guillemin ont eu le rare privilège d'attirer les regards du grand-duc Constantin; cela prouve que le grand-duc est connaisseur, car les cinq petites toiles de M. Guillemin sont

⁸⁴³ DE LA ROCHENOIRE, J. *Ídem*, p. 42.

⁸⁴⁴ DE LA ROCHENOIRE, J. *Ídem*, p. 44.

⁸⁴⁵ DU CAMP, Maxime, *Le Salon de 1857, peinture, sculpture*. Paris, Librairie Nouvelle, 1857, Pp. 90-91.

excessivement remarquables; rien ne rappelle davantage la manière de Greuze; la couleur en est peut-être plus vigoureuse, mais c'est le même charme dans la composition, le même intérêt dans les divers types, le même sentiment dans les situations. Nous citerons, en première ligne, le Colporteur, petit tableau traité avec une facilité de pinceau, une largeur de touche que Meissonnier envierait peut-être, s'il pouvait envier quelque chose. La simplicité du sujet est toujours recherchée dans les ouvrages de M.Guillemin, et, cependant, on s'intéresse sérieusement à ces diverses scènes sans prétention: le Premier pas, Ne bougez pas, l'Image sainte, Au bord de la cage, sont autant de toiles remplies d'un charme durable, car il repose sur le sentiment et la simplicité.⁸⁴⁶

Seguramente en busca de nuevos temas con los que ampliar el abanico de posibilidades de sus tan sencillas y preciosistas como tópicas escenas de interiores normandos y bretones, se interesa en 1861 por el mundo de los Pirineos franceses. Théophile Gautier analiza algunas de las obras de este periodo en que Guillemin prosigue dentro de su conocido estilo intimista, sin grandes pretensiones, pero eficiente en el cumplimiento de sus discretos objetivos:

Les Vanneuses d'Ossau sont de fort belles filles, au teint de cuivre, campées à l'antique et faisant leur besogne à la porte d'une maison baignée d'ombre, tandis que le soleil inonde de clarté le ravin, cerclé de montagnes bleues. Il y a de la naïveté et de la bonhomie dans le vieux Tailleur béarnais essayant un corsage à une jeune fille coiffée de rouge. Une femme vaque aux soins du ménage, tandis qu'un petit apprenti accroupi sur une table et vêtu d'un pantalon à manchettes achève le reste du costume. Cela est net et franc, sans miévrerie, mais aussi sans grossièreté campagnarde.⁸⁴⁷

No es hasta 1865, cuando Guillemin comienza a integrar entre sus temáticas recurrentes -o al menos comienza a enviar a los salones

⁸⁴⁶ VERNE, Jules, Salon de 1857 (4º artículo), *Revue des Beaux-Arts*, vol. 8, 16e livraison, Paris, 15 de agosto de 1857, Pp. 305-313.

⁸⁴⁷ GAUTHIER, Théophile, *Abécédaire du Salon de 1861*, Paris, E. Dentu, 1861, Pp. 194-195.

parisinos- algunas obras inspiradas por el mundo tradicional de los Pirineos españoles, más concretamente de sus sectores aragoneses y navarros, que adquieren una importancia creciente durante un largo periodo productivo del final de su carrera. Obras como⁸⁴⁸ *Orden del Señor Alcalde* (sic), (Salón de 1865)⁸⁴⁹; *La Trilla, souvenir d'Aragón* (sic) (Salón de 1869); *Los Pordioseros, souvenir de l'Haute Navarre* (sic) y *La Mariposa de Aragón* (sic) (Salón de 1877)⁸⁵⁰ o *Notre Dame d'Aragon* (Salón de 1879)⁸⁵¹ evidencian un interés firme y continuado del artista por explorar las sugerencias pintorescas de lo pirenaico en su vertiente hispánica. Aunque se trata de obras actualmente desaparecidas, la especificidad de sus títulos nos permiten deducir la directa inspiración de algunas de ellas en el mundo tradicional del Alto Aragón, aquel mismo espacio rico en recursos pintorescos explorado 20 años antes que él por artistas como Adolphe Leleux o Camille Roqueplan en los prolegómenos del realismo. Es interesante advertir que un nuevo interés por la representación de lo altoaragonés parece extenderse entre los pintores realistas franceses a fines de la década de los 50 y durante los años 60, si tenemos en cuenta el importante peso específico que alcanza en la producción de artistas importantes, como Rosa Bonheur, a raíz de sus estancias en tierras altoaragonesas a partir de 1850, o de Alexandre Antigna, tras su viaje al Alto Aragón en 1863, entre otros. Aunque no ha sido posible confirmar este dato en la escasa bibliografía disponible sobre el artista⁸⁵², la verosimilitud de los títulos de Alexandre Guillemin y la fidelidad de las ambientaciones y atavíos de las composiciones que se han podido localizar sobre esta

⁸⁴⁸ Relación cronológica de obras propuesta por: DENISON CHAMPLIN, John y CALLAHAN PERKINS, Charles, *Cyclopedia of painters and paintings*, New York, Charles Scribner's Sons, 1913, p. 190. La voz "Guillemin, Alexandre Marie" de este diccionario ubica algunas de sus obras en el Museo de Toulon.

⁸⁴⁹ Junto a esta obra, Guillemin expuso en este salón otra con título *La joie du foyer*, también de posible inspiración altoaragonesa: VATTIER, Gustave, "Le Salon de 1865", *Courrier du dimanche*, (1º article), p. 30.

⁸⁵⁰ Todas estas obras fueron presentadas fuera de concurso. En: *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées*. Société des artistes français. Salon de 1877. Paris, Imprimerie National, 1877.

⁸⁵¹ *Nôtre Dame d'Aragon* (nº 1478 de catálogo). DUMAS, F.-G., *Salon de 1879, Catalogue illustré*, Paris, Baschet Libraire, 1879, p. 64.

⁸⁵² Una de las pocas obras monográficas sobre el artista: DETRIMONT, Paul, *Catalogue de tableaux par feu Alexandre Guillemin...* Paris, Yves Renou, Maulde et Cock, 1881.

temática concreta, permiten deducir que éste también efectuó su propio viaje (o viajes) a las mismas zonas fronterizas hispanas que inspiraron a sus colegas en fechas similares.

A pesar de los esfuerzos realizados, no se ha podido localizar ninguna de estas obras de Guillemín basadas en una temática aragonesa, registradas en la bibliografía de los salones bajo su autoría y que, sin duda, debieron ser importantes. En el supuesto de que todavía se conservaran, podrían permanecer en manos de coleccionistas privados o circulando en el mercado de las subastas y anticuarios de prestigio, en los que el artista es una firma altamente cotizada. Sí que se han podido localizar, sin embargo, algunas obras menores recientemente subastadas que permiten observar el interés y la fidelidad con que el artista recreaba este tipo de temáticas. La titulada *Le berger*, sitúa a un altoaragonés en la intimidad de su hogar, sentado en una típica “cadiera” junto al “fogaril”. La fuerte y contrastante luz española que penetra por el ventanuco, perfila la ancestral presencia del pastor en el silencio de su intimidad hogareña, y pone de relevancia ciertos detalles de su peculiar vestimenta: a la cabeza, sombrero de Sástago asentado sobre pañuelo anudado o “cachirulo” rojo; completa el vestuario amplia camisa blanca de lienzo, de cuello de picos y mangas abullonadas, cintura ceñida con “faja morada”, y calzoncillos blancos (*zaragüelles*) hasta la rodilla, bajo calzones (*valones*) azules. Como calzado, abarcas, y “peazos” de piel sujetos por abarqueras de correa. Los puños apretados, el gesto de firmeza del personaje, sugieren la personalidad firme y determinante propia del aragonés “de raza”.

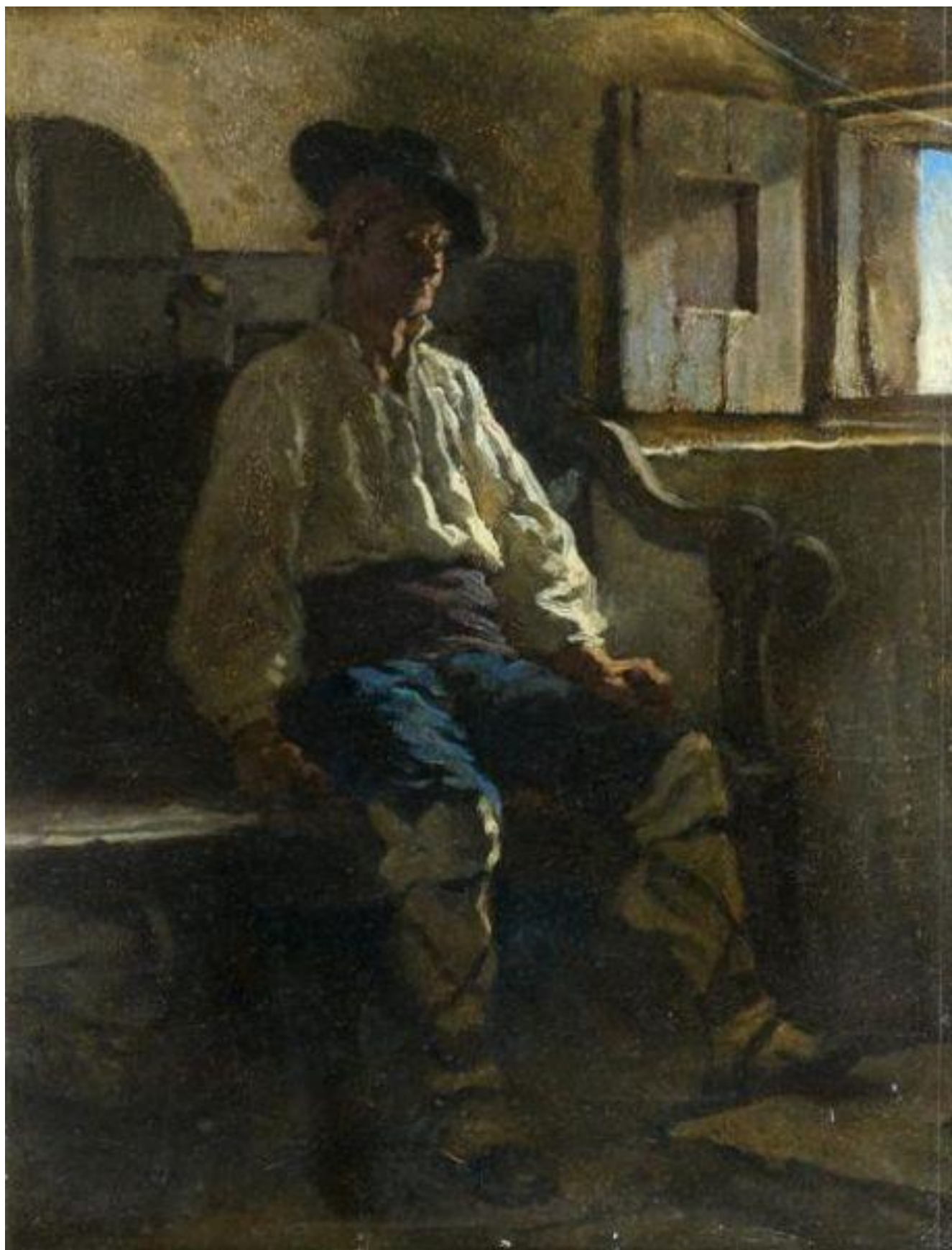


Fig. 177. Alexandre-Marie Guilemin
*Le Berger*⁸⁵³
Óleo sobre cartón. 24,5 x 18,5 cm
Colección privada

⁸⁵³ Subastado, al menos en 3 ocasiones: París, establecimiento Tajan. Hôtel Drouot: *Tableaux anciens et du XIXe siècle*, Lundi 17 décembre 2007 (Lote nº 129). Precio de estimación 2.000-3.000 euros; misma sala 24 octobre 2008.(Lote nº 154). Precio de estimación 1.200-1.500 euros y París, misma sala, 21 octobre 2009 (Lote nº 152). Precio de estimación 800-1.000 euros.

Otra de las obras de Guillemin recientemente aparecida en el mercado de las subastas, con el título de *Portrait of a woman cradling a swaddled infant*, muestra otra escena captada en un sobrio interior ansotano, en que una mujer sentada en una humilde silla de madera, perfila sus volumétricas formas sobre las paredes desnudas texturadas por vibraciones de luz.

En esta representación, Guillemin refleja con mucha fidelidad la vestimenta femenina ansotana protagonizada por la “basquiña” verde, las mangas abullonadas de lino blanco y el cuello amplio y volado enmarcando la cabeza arreglada con el tradicional “peinado de churros”. Este era el vestido que llevaban las mujeres ansotanas a partir de la primera comunión y ya durante toda su vida, tanto para trabajar, como para ir a misa, o acudir a acontecimientos festivos. La basquiñas se tejían con lana en los telares del pueblo, después se abatanaban y finalmente se teñían o tintaban con una planta llamada “pastel”, procedimiento con el que se obtenían unas sayas con un tono verde muy especial⁸⁵⁴ que Guillemin refleja con mucha exactitud. De la misma forma, el resto de los elementos es representado con estricto rigor. El bebe que mantiene la madre ansotana en el regazo viste con el complejo traje propio de bautismo o de “cristianá”: baldeños y camisa fina por dentro, chibón y faxaderos, faja de seda roja por fuera, babero y gorro de bautizar en la cabeza. En torno a todo ello, el cuerpo del pequeño se envolvía con la zalexia o pañuelo de seda natural, con borlas o flecos alrededor⁸⁵⁵, tal y como pinta Guillemin con ojo “fotográfico”.

⁸⁵⁴ GORRÍA IPAS, Antonio Jesús, *El valle de Ansó y su traje tradicional*, Zaragoza, Cometa SA, 1999, Pp. 83-84.

⁸⁵⁵ GORRÍA IPAS, Antonio Jesús, *Ídem*, Pp. 98-99.



Fig. 178. Alexandre-Marie Guilemin
*Portrait of a woman cradling a swaddled infant*⁸⁵⁶
Óleo sobre tabla. 13 x 24 cm
Colección privada

⁸⁵⁶ Subastada en Doncaster (Reino Unido) por Wilkinson's Auctioneers: The Van de Berg Collection, Sunday 10 October 2010 (Lote 419; estimación 300-600 libras esterlinas).

El Musée Basque et de l'Histoire de Bayonne conserva otra interesante pintura de Guillemín inspirada en el mundo tradicional del apartado valle pirenaico de Ansó, que en décadas sucesivas llegará a ser paradigma de la pervivencia de elementos casi arcanos, un fragmento de historia viva y una privilegiada ventana al pasado. Por la inequívoca presencia de sus típicos trajes, no hay duda de que esta pequeña composición -catalogada por dicho museo como "Sin título", e identificada erróneamente en su ficha técnica como un "intérieur navarrais"⁸⁵⁷-, desarrolla una escena ansotana que se ajusta en términos generales a las sencillas ambientaciones de los interiores bretones más típicos de su autor. En el seno de una habitación someramente adornada, dos mujeres vestidas con el traje tradicional ansotano parecen compartir amigablemente un rato de costura, mientras una niña, vestida también a la manera tradicional, las observa con curiosidad encaramada al banco de una típica "cadiera" aragonesa. Destacan en esta composición la descripción preciosista de los trajes y la óptica etnográfica con que se describen los humildes enseres domésticos de madera -por ejemplo la devanadera situada a sus pies- así como la naturalidad que muestran en sus gestos y actitudes las ansotanas protagonistas. El colorido resulta atractivo por su contrapunto entre los tonos verdosos propios de las basquiñas y los rojos vivos de los pañuelos y otras telas, en un ambiente neutro de marrones, grises y sienas.

En la Exposición Internacional de 1878 -dos años antes de su muerte en 1880- el pintor aún presenta varias composiciones inspiradas por temas bearneses, navarros o aragoneses, como puede confirmarse en el catálogo correspondiente a este evento⁸⁵⁸. Aunque no podemos conocerla físicamente, al menos una de estas obras -*El cancionista, Souvenir du Haut Aragon*- está inspirada directamente en los recursos pintorescos de las tierras altoaragonesas, como bien se deduce de su título.

⁸⁵⁷ *Sans titre* (Intérieur navarrais). Óleo sobre lienzo. 46,5 x 38 cm. Proveniente del Musée des Beaux-Arts de Dunkerque. Ingresa en el musée de Bayonne en 1898 con los legados de Alexis Alfred Joffroy. Depositado con fecha 08/11/2004.

⁸⁵⁸ N° 409, *Fleur de printemps; Navarre*; N° 410, *Descente des moissonneurs bearnais* y N° 411 *El cancionista, Souvenir du Haut Aragon*. En: *Exposition Universelle Internationale de 1878, À Paris. Catalogue Officiel publié par le Commissariat Général*. Tome I. Groupe I, *Oeuvres d'Art*, 3ª edición. Paris, Imprimerie Nationale, 1878, p. 34.



Fig. 179. Alexandre-Marie Guilemin
Sans titre (Intérieur navarrais)
Óleo sobre lienzo. 46,5 x 38 cm
Bayonne, Musée Basque et de l'Histoire⁸⁵⁹

⁸⁵⁹ Número de inventario: D 2004.002.0001.

4.10. L'HERMITTE, Léon-Augustin (Mont Saint-Père, 1844-París, 1925)

El artista Léon L'hermitte es uno de los más destacados y genuinos representantes del naturalismo francés, encuadrado en la llamada segunda generación de pintores de la vida rural⁸⁶⁰. Hijo de un humilde maestro de la región de L'Aisne, se instala en París en 1863 para cursar estudios en la École Impériale de Dessin, donde aprende con el dibujante y pedagogo Horace Lecoq de Boisbaudran (1802-1897) –conocido por aplicar en su didáctica el innovador método de “dessin par la memoire”- teniendo como condiscípulos más señalados a Fantin-Latour (1836-1904) y al que habría de ser gran referente mundial de la escultura, Auguste Rodin (1840-1917). Debuta en los salones parisinos en 1864 –con el carboncillo *Bords de Marne près d'Alfort*- localización actual desconocida- y su presencia perdura en éstos hasta 1889, en principio con el envío de escenas inspiradas por su región natal de Champagne y, más tarde, de motivos extraídos de la vida rural bretona representada por obras tan importantes en su producción como *Le pardon de Ploumenach* que el Estado adquiriría en 1879. Su primer óleo sobre lienzo fue expuesto en el correspondiente a 1866, año en que recibió la propuesta de ilustrar la obra de Frédéric Henriet *Paysagiste aux champs*; la primera de una larga serie de colaboraciones sobre obras literarias que le permitieron ganarse la vida durante un amplio periodo y alcanzar un notable reconocimiento como ilustrador de libros especializado en la vida rural tradicional francesa de la segunda mitad del XIX. En 1869 viaja a Londres y sus obras comienzan a tener buenas ventas en la galería del conocido marchante Paul Durand-Ruel situada en la londinense New Bond Street, cuya ayuda incondicional a los impresionistas supuso un verdadero hito en la historia del arte del siglo XIX. *Le labourage*, expuesta en la Royal Academy de Londres en 1872, se conserva actualmente en el museo de Glasgow.

⁸⁶⁰ La biografía de este artista se apoya de manera preferente en el tratado de MARCEL, Henri, *La peinture française au XIX siècle*, Paris, A. Picard and Kaan Éditeurs, 1905, p. 308, así como en las noticias aportadas por DOREL-FERRÉ, Gracia, “Le peintre Léon L'Hermitte: une gloire méconnue de l'Aisne (1844-1925)”, *Mémoires de la Fédération des Sociétés d'Histoire et d'Archéologie de l'Aisne*, Société historique de Haute-Picardie, Laon, 1998, Pp. 131-145.

El grueso de su obra pictórica propone escenas inspiradas por la vida rural tradicional de su propia localidad natal, Mont-Sant-Père; durante casi treinta años, este pequeño pueblo supone el leit-motiv de una producción que permite al artista aplicar una mirada atenta y sincera a los detalles de una vida campesina ancestral en trance de desaparición.

A pesar de su gran proyección en el exterior, el gran éxito popular en Francia no le llega a este artista hasta los años ochenta con ciertas composiciones importantes que ponen en juego sus iconografías recurrentes: *Intérieur de ferme* (1881); *Paye des moissonneurs* (1882, expuesto de forma destacada en el musée du Luxembourg, lo que supuso un signo visible de su consagración oficial como eminente “peintre de paysans”), y *La Moisson* (1883). Estas obras afianzaron su posición en la pléyade de grandes maestros naturalistas franceses que se implicaron en una expresión renovada de los temas rurales tradicionales⁸⁶¹, en su caso buscando una traducción lo más objetiva posible de esta realidad, sin especiales implicaciones dentro de los enfoques sociales: “C’est une paysannerie toute simple, toute quotidienne qu’il aime représenter”, señala sobre el específico tratamiento propuesto por sus iconografías la historiadora Gracia Dorel-Ferré⁸⁶². Según el autorizado criterio del especialista Léonce Bénédict, ocupó un lugar intermedio en el escalafón de los pintores de la vida rural:

Entre Bastien et Millet, L’hermite reprenait cette grande tradition rurale en une suite d’importantes compositions peintes ou de

⁸⁶¹ En el ámbito francés, la pintura sigue aproximadamente la misma evolución que la literatura. A partir de 1855, la multiplicación de los temas inspirados en la vida campestre a los envíos oficiales, marca un punto de inflexión en los temas iconográficos imperantes en los salones. El contenido contestatario y vindicativo de la condición rural va perdiendo fuerza a favor de una representación académica, más lírica, de “l’ordre éternel des champs” que fomenta el éxito de una segunda generación de pintores de la vida rural: Rosa Bonheur, Jules Breton, Léon L’hermite, etc. HUBSCHER, Ronald, « La France paysanne: Réalités et mythologies », en: Yves LEQUIN [dir.], *Histoire des Français, XIXe-XXe siècles. Tome II, la société*, Paris, Librairie Armand Colin, 1983, Pp. 9-152. A este respecto, puede también consultarse: MASPÉTIOL, Roland, *L’ordre éternel des champs; essai sur l’histoire, l’économie et les valeurs de la paysannerie*, Paris, Librairie de Médicis, 1946.

⁸⁶² DOREL-FERRÉ, Gracia, *Opus Cit.*, p.138.

*moindres cadres de pastels et de fusains où il transcrivait sa vision objective des spectacles coutumiers de la vie des champs.*⁸⁶³

Posteriormente, obras como *Les Vendanges* (1884), y *Le Vin* (1885) prosiguen con menor repercusión en esta misma línea testimonial sobre la ruralidad que le granjeara las simpatías de los artistas más progresistas – Degas le propuso participar en la 4ª exposición de los impresionistas en 1879, pero L'hermitte declinó la invitación- y la admiración de Vincent Van Gogh, que llegó a compararle con el mismo Rembrandt por la expresividad y frescura de su técnica pictórica⁸⁶⁴. Es en estos años (1887) cuando ilustra *La vie rustique*, de André Theuriet, un verdadero compendio de la vida y costumbres más tradicionales del campesinado francés de fines del XIX, proyecto que verá continuación en 1898, con *Paysages et paysans*, de Marcel Charlot. En el futuro, el artista introducirá elementos novedosos en obras como la *Leçon de Claude Bernard* (1889, La Sorbonne, París), o *La Mort et le Bûcheron* (musée des beaux-arts de Amiens), reduciendo poco a poco el tono ampuloso de sus composiciones para proponer, a cambio, sencillos paisajes fluviales y de llanura animados por la presencia de recolectores, lavanderas, bañistas, etc.

A lo largo de estos años, L'hermitte llega a convertirse en un artista moderno y reconocido, admirado por colegas ilustres como Auguste Rodin, o Puvis de Chavannes. A petición del gobierno, decora la Salle des Commissions de la Sorbonne, y la municipalidad de París le encarga una gran pintura, *Les Halles*, para decorar el nuevo "Hôtel de la Ville" (Casa consistorial parisina). En 1890 se adhiere a la Société Nationale des Beaux-arts, a continuación de Rodin, y en la Exposición Universal de París de 1900 –donde L'hermitte expuso siete pinturas- se le otorgó la Legion

⁸⁶³ BÉNÉDITE, Léonce, *Histoire des Beaux-Arts 1800-1900*, Paris, Ernest Flammarion Éditeur, 1909.

⁸⁶⁴ Van Gogh, sentía una sincera admiración por el pintor, del que llegó a adquirir una de sus obras (*La fenaïson*, 1887, conservada actualmente en el Museo Van Gogh de Amsterdam). El entusiasmo por esta composición le llevó a comunicar a su hermano Theo, en 1885: "Dile que encuentro las figuras de Miguel Ángel admirables, aunque las piernas sean decididamente demasiado largas, los muslos y las caderas demasiado anchos. Dile que a mis ojos Millet y L'hermitte son por esto los verdaderos pintores, porque no pintan las cosas como son, de acuerdo con un análisis árido y rebuscado, sino como ellos, Millet, L'hermitte y Miguel Ángel, las sienten...(VAN GOGH, Vincent, *Cartas a Theo*, Barcelona, Barral editores, 1972, p. 143).

d'Honneur. En 1905 ocupó el sillón de Henner en la Académie des Beaux-Arts.

En 1881, en el cénit de su carrera, el artista debe someterse a una cura en el balneario pirenaico de Eaux- Bonnes, donde acude en compañía de su alumno -y entonces secretario- Germain David-Niller. Durante su estancia en el Midi, su profundo apego a la vida rural le induce a no quedar indiferente ante los espectáculos que la vida tradicional pirenaica le proporciona, y representa aquellos motivos que mejor se adaptan a su abanico temático, en su mayoría en forma de dibujos y bocetos que captan, con ojo casi fotográfico, detalles de la sencilla y tranquila vida montañesa, algunos de los cuales se han subastado recientemente: *Etude de torrent a Cauterets*, 1881⁸⁶⁵, *Etude de femme pour Le marché de Cauterets*⁸⁶⁶ y otros varios estudios para *Le marché de Cauterets*⁸⁶⁷

En este contexto es preciso situar una interesante obra de L'hermitte subastada recientemente -*Les contrebandiers espagnols* (Óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm) - que, además del obvio interés que su temática centrada en el mundo de los contrabandistas pirenaicos plantea para nuestra investigación - resulta una obra fuertemente expresiva de su característico modo de hacer, esa síntesis personal de las tendencias imperantes en el momento, que Gracia Dorel-Ferré describiera como: “Ni académisme ni impressionnisme; mais il n’oublia ni les leçons des uns, pour son coup de crayon, ni celle des autres, pour sa palette de couleurs”.⁸⁶⁸

El argumento iconográfico de la escena propuesta por L'hermitte se ajusta a los límites precisos de esa “asepsia” tan suya que no se interesa

⁸⁶⁵ *Etude de torrent a Cauterets*, 1881, Mina de plomo sobre papel, 47x32 cm. Subastado en Beaussant-Lefevre, Francia, 1991.

⁸⁶⁶ *Étude de femme pour Le marché de Cauterets*, 1881. Subastado en Beaussant-Lefevre, Francia, 1991.

⁸⁶⁷ *Étude pour Le marché de Cauterets*, de 1881. Treize dessins au crayon noir, sur une même planche, un, porte le timbre des initiales en bas à droite. 61 x 42 cm. 400 € (Drouot Richelieu, Salle 14, Paris, 11 de febrero de 2004, Lote n° 49).

⁸⁶⁸ DOREL-FERRÉ, Gracia, *Opus Cit.*, p.133.

por la transmisión de un mensaje, o por plantearse de alguna manera con una doble intención simbólica o reivindicativa, sino por captar sencillamente con la mayor “autenticidad” posible los detalles de la vida cotidiana de la ruralidad de su época, en consonancia con los valores integradores de la Troisième République, asentada en el consenso social⁸⁶⁹. La búsqueda de la verosimilitud más absoluta orienta pues la descripción de un momento intrascendente en la vida de unos supuestos “contrabandistas” españoles que conversan amigablemente alrededor de una mesa, compartiendo un vaso de vino. Tal escena, captada posiblemente en el mismo Eaux-Bonnes, o en Cauterets -donde era frecuente la presencia de tratantes de ganado y pastores procedentes del otro lado de la frontera- está protagonizada por dos personajes vestidos a la aragonesa, sin ningún tipo de connotaciones sobre su ocupación o actividad, lo que lleva a pensar que la imposición del título resultaría una concesión a la larga tradición romántica precedente, que tendía a revestir a los tipos altoaragoneses, siempre llamativos y exóticos, con una especial aura “aventurera”.

Esta obra resulta muy significativa sobre la forma en que L’hermitte se movía con libertad en un espacio estético integrador que perseguía compaginar tradición y modernidad en un mismo nivel de importancia. La gran sobriedad con que se desarrolla la composición, estructurada en un equilibrado juego de simetrías, se conjuga con la gestualidad instintiva de los trazos que modulan delicados juegos de color, efectos de los que emana una fuerte impresión de espontaneidad. Sobre este extremo, Henri Marcel, matiza:

*Ses tableaux, très étudiés dans la composition et le détail, sans idéalisation factice, sont pleins de santé et de bonne humeur, mais constituent plutôt des cartons rehaussés que des peintures, la couleur n'y étant point un élément essentiel d'expression, mais une simple “ajouture”. Aussi est-il permis de préférer ses nombreux fusains, où l'habile répartition des valeurs, la consistance profonde et veloutée des noirs, donnent, dans la transposition monochrome de l'oeuvre, une équivalence plus juste de la couleur.*⁸⁷⁰

⁸⁶⁹ *Ibidem*.

⁸⁷⁰ MARCEL, Henri, *Opus Cit.*, p. 308.



Fig. 180. Léon L'hermitte
*Les contrebandiers espagnols*⁸⁷¹
Óleo sobre lienzo. 55 x 46 cm
Colección privada

⁸⁷¹ Proveniencia: taller del artista. Colección Charles y Sarah L'hermitte, 1925. Colección Sarah L'hermitte, 1945. Colección Suzanne Durand, 1969. Venta en el Hôtel Drouot de París el 6/06/1986 y posteriormente en Ader (París, 25/06/08). Lote nº 191. Precio de estimación 8.000-10.000 euros.

En efecto, dadas las especiales condiciones del estilo de L'hermitte, muchas de sus obras pudieron trasponerse con óptimos resultados a formatos monocromos, sin perder un ápice de su atractivo original. Esta pintura en particular, fue grabada para ilustrar el poema *Toast Aragonais* integrado en el compendio *Les Alhambras* (1908)⁸⁷² del poeta Zacharie Astruc (1837-1907). Hasta la misma Zaragoza llegó la noticia de la publicación del poema a través de *La Revista Aragonesa*, que señalaba textualmente:

Sirva de muestra el siguiente soneto, que intitula Toast Aragonais, y donde, con buen vino de Cariñena, hace brindar á un baturro por la patria y por la virgen del Pilar, en un lenguaje harto superior, ciertamente, al que hablaba el mariscal Lannes, duque de Montbello

873

TOAST ARAGONAIS⁸⁷⁴

*Je bois à toi, pays d'Espagne, aux anciens jours,
Quand l'Arabe chassé demandait grâce au glaive,
Fuyant la plaine immense et la dernière trêve,
Ecrasé sous nos poings, velus comme des ours.*

*L'Aragon veut ses fils plus fermes que des tours.
Je bois à toi, vieux sol où Gharlemagne rêve,
Où la France laissa l'impériale sève:
Ses chariots guerriers sous nos talons plus lourds.*

*Dans tes muscles frémit le sang des rouges vignes
Sur ton coeur, l'hosannah des victoires insignes
Claironne allègrement et rend plus fiers nos pas.*

⁸⁷² ASTRUC, Zacharie, *Les Alhambras*, Paris, Librairie Henri Leclerc, 1908 (Ilustración, p. 35).

⁸⁷³ *Revista aragonesa, Publicación mensual: Literatura, historia, arte, derecho, sociología, medicina, cuestiones agronómicas y financieras*, Volumen 2, Tomo 2 (Nºs 10-21), Zaragoza, Tipografía de Emilio Casañal, 1907-1908, p. 88.

⁸⁷⁴ ASTRUC, Zacharie, *Opus Cit.*, p. 34.

*Tes soleils, Aragon, sont l'or de nos trépas.
Gloire au Christ! Camarade, un toast à la patrie!
Buvons à la très-pure et très-vierge Marie!*

Como curiosidad, puede recordarse que en Zaragoza gustó tanto el poema, que el Heraldo de Aragón abrió un concurso para traducirlo, ofreciendo como premio un ejemplar del *Petit Larousse Illustré*. Los lectores respondieron a la original propuesta remitiendo a la redacción múltiples traducciones, lo que demuestra la expectación que el tema suscitó en el ámbito aragonés⁸⁷⁵

⁸⁷⁵ Revista aragonesa, Ídem, p. 92



Fig. 181. Léon L'hermitte
Le Toast Aragonais
Zacharie ASTRUC, Les Alhambras
Librairie Henri Leclerc, Paris, 1908 (Ilustración, p. 35)

4.11. LANDELLE, Charles (Laval, 1821- Chennevières-sur-Marne, 1908)

Aunque su primera vocación fue la musical, acabó por dedicarse profesionalmente a la pintura con un notable éxito, considerado como un importante orientalista, además de retratista y, en menor medida, pintor de asuntos históricos⁸⁷⁶. En el terreno de lo pictórico, la intensa etapa formativa de Landelle arranca en 1837 en la École Royale des Beaux-Arts de París bajo el magisterio de Paul Delaroche (1797-1856), y posteriormente con otros artistas de la talla de Alexandre Bida (1813-1895), Léon Gérôme (1824-1904) y Jean François Millet (1814-1875). Su debut en los salones parisinos se produjo en 1841, año en que presentó un autorretrato que despertó el interés del rey Louis-Philippe, en el que se apreciaba más la influencia de Ingres que la de su propio maestro, Delaroche. En el salón de 1842 es encasillado por la crítica como un pintor eminentemente historicista tras recibir una medalla de bronce por su composición *Fra Angelo recevant les inspirations de Dieu*, que fue adquirida por la embajada de Estados Unidos; pero sus intereses reales no se restringían a esta vertiente en exclusiva, y el artista experimentará en el futuro en otros variados territorios de lo pictórico, hasta que los temas exóticos acaben por imponerse en su producción de forma un tanto estandarizada. En 1844, Eugène Janvier, Consejero de Estado, Diputado y Ministro del Interior, adquiere por 1.200 francos la composición *Charité* para la colección de Napoleón III y, en los salones de 1845 y 1848, es galardonado con dos medallas de plata y de oro, respectivamente, por dos obras religiosas: *Vierge et les Saintes Femmes se rendant au tombeau du Christ* y *Sainte Cécile*.

Al igual que muchos de sus camaradas generacionales, Landelle fue un artista inquieto por conocer e integrar en su obra otras culturas y realizó -a sus expensas- un largo viaje de estudios por Italia, Holanda e Inglaterra, éste último en compañía de Gérard de Nerval y Théophile Gautier⁸⁷⁷. Posteriormente, cruza los Pirineos, llegando hasta Tánger y Marruecos tras

⁸⁷⁶ GAVELLE, Robert, "Le peintre Charles Landelle et le sculpteur Ernest Christophe. Oeuvres luchonnaises", *Revue de Comminges*, Société des Études du Comminges, Saint-Gaudens, 1984, Pp. 251-264.

⁸⁷⁷ El escritor presenta una interesante evocación de este viaje en su ensayo *Caprices et zigzags*, Paris, Victor Lecou Éditeur, 1852.

la estela de los primeros orientalistas; en el norte de África quedó poderosamente seducido por los exóticos ambientes de sus populosas calles y mercados, experiencia que determinará la definitiva deriva de su rumbo pictórico hacia el orientalismo. De este viaje trae una decena de pequeños estudios (cabezas de andaluzas) que vende rápidamente en Lyon a su regreso⁸⁷⁸. A la temprana edad de 36 años, alcanza los más altos honores: es nombrado Chevalier de la Légion d'Honneur y recibe un importante encargo para decorar la Iglesia parisina de Saint-Sulpice, obteniendo además un alto cargo en la Academie des Beaux-Arts. En coincidencia con la Exposición Universal de 1855, es condecorado por el Napoleón III con la Croix de Chevalier de la Légion d'Honneur y, en 1866, el Emperador le envía como comisionado para pintar el retrato oficial del sultán de Marruecos en Fez. Desde noviembre de 1875, a abril de 1876, viaja por Oriente medio: las ruinas y evocadores paisajes “bíblicos” de Egipto y Palestina le atraen poderosamente, aunque es, sobre todo, el pintoresquismo del elemento humano del valle del Nilo o de la antigua Jerusalén el que prefiere reflejar en sus pinturas. Tras el penoso paréntesis de la muerte prematura de uno de sus hijos y de su primera mujer, reanuda sus viajes a oriente visitando Constantina y Túnez. Vuelve a casarse, y entre 1894 y 1899 permanece en Argelia hasta su regreso definitivo a Francia, para pasar sus últimos años retirado en su taller de Chennevières-sur-Marne. La obra de Landelle disfrutó de un extraordinario éxito popular: sólo baste recordar que, entre 1841 y 1908, presentó más de 208 exposiciones en Francia y otros muchos países como Estados Unidos, Austria o Inglaterra⁸⁷⁹. Al igual que ha ocurrido con otros muchos creadores de este periodo, la historiografía posterior no ha reconocido suficientemente los méritos de este artista al que se aprecia hoy en día como un representante típico de las tendencias decimonónicas más conservadoras.

⁸⁷⁸ LAMICQ, Pierre C., “Les artistes voyageurs dans les Pyrénées: Charles Landelle (1821-1908)”, *Pyrénées*, nº 169, 1992, p. 16.

⁸⁷⁹ Un análisis muy completo de la evolución artística de Charles Landelle en: STRYIENSKI, Casimir, *Une carrière d'artiste au XIXe siècle, Charles Landelle, 1821-1908*, Paris, Émile-Paul, 1911. Una visión retrospectiva sobre el conjunto de su obra la proporciona el catálogo de la exposición *Charles Landelle (1821-1908)*, Musée du Vieux-Château et Chapelle Saint-Julien, Laval, 25 junio a 13 septiembre de 1987.

En 1850, Landelle permanece dos meses en la localidad de Luchon, entonces en la plenitud de su fama como centro termal. Posteriormente, regresa a la cordillera pirenaica en 1852 y, entre 1854 y 1859, reside durante los veranos en la localidad de Béost, cuyos recursos pintorescos le inspirarán durante los años posteriores algunas obras que encontraron una apreciable resonancia en los salones. Resulta evidente –tal y como advierte Caillau-Lamicq– que el gusto por las vestimentas y costumbres tradicionales de sus habitantes, en el rústico marco de los viejos pueblos de montaña, estimularon a Landelle a volver repetidamente a la región pirenaica. Tales preferencias han dejado incluso algún rastro en la documentación epistolar referente al artista; en ella se puede apreciar el entusiasmo que en él suscitó la experiencia pirenaica. En un momento dado, le escribe a su maestro el artista tolosano Alexandre Bida:

*Je suis très désireux de voir ton tableau fait sur nature. On m'a déjà parlé de ce village que tu as découvert et je ne doute pas que tu n'aies tiré tout le parti possible des motifs que tu as dû trouver. On dit cet endroit plein de caractère, soit pour les costumes, soit pour les figures et le site.*⁸⁸⁰

Con el transcurso del tiempo ha desaparecido el rastro de la práctica totalidad de las composiciones realizadas por Landelle en los Pirineos; para su conocimiento, tenemos que conformarnos necesariamente con las reproducciones que de ellas editaron ciertas publicaciones periódicas de la época, o con las breves referencias críticas que se hallan dispersas en la bibliografía disponible sobre el artista. Por una escueta mención en uno de sus “livres de raison”⁸⁸¹, sabemos que realizó, en su primer viaje pirenaico en 1850, una breve excursión a la vertiente española de frontera, de la que trajo una serie de apuntes típicos de las temáticas hispanas de moda en el momento: “Un contrebandier espagnol” y otro apunte cuya descripción puede resumirse como sigue: “Deux contrebandiers dans une posada, l'un fume et l'autre dort”⁸⁸². Es en el tercero de sus viajes, en 1853 –año en que

⁸⁸⁰ Cita textual debida a LAMICQ, Pierre C., *Opus Cit.*, p. 16.

⁸⁸¹ En estos libros Landelle tenía la costumbre de anotar las obras que vendía (con sus precios), así como el nombre de los compradores y algunos otros datos interesantes.

⁸⁸² LAMICQ, Pierre C., *Opus Cit.*, p. 16.

efectúa, según Bida, un recorrido de dos meses por los Pirineos⁸⁸³ cuando descubre la villa de Béost, en el valle de Ossau, que le inspirará en los años sucesivos varias obras de temática pintoresca. En este viaje, vuelve a hacer una breve incursión al otro lado de la frontera: “Il rentra par le chemin des écoliers et fit une excursion en Espagne, cette Espagne dont lui parlait toujours Théophile Gautier”, puntualiza Stryenski, basándose en las anotaciones de sus libros de cuentas⁸⁸⁴

Una simple enumeración de las obras “pirenaicas” de Landelle, es suficiente para comprobar que el artista trata en este periodo temas de uno y otro lado de la frontera indistintamente. Y que “siente” este espacio como un ámbito de confluencias, como un cruce de caminos pleno de presunciones de ese exotismo por el que se siente fuertemente atraído y que sin duda encarna para él “un rêve de permanence immuable (qui) continue le passé, sans le modifier”⁸⁸⁵: *Petit Paysan de la vallée d'Ossau* (Bordeaux, 1854); *Jeune berger des Pyrénées* (Bordeaux, 1857); *la Sortie de la messe à Béost*⁸⁸⁶ (París, 1857 y Bordeaux, 1862); *le Chemin de la croix a Béost* (París y Lyon, 1861); *Veuve de la vallée d'Ossau* (Lyon, 1862), del que se conserva un dibujo realizado a la piedra negra (colección privada); *La sortie des vêpres à Béost* (Lyon, 1863 y Toulouse, 1865); *La fontaine de Béost* (Lyon, 1867); *Montagnard Aragonais y Enfant malade* (París y Marseille, 1869); *Jeune pâtre de la vallée de Lys* (Marseille, 1869); *L'enfant malade, scène de l'Aragon y Pâtre des Pyrénées, vallée de Lys* (Bordeaux, 1870); *Montreur d'ours* (Laval, 1875)⁸⁸⁷. Además, conocemos una composición con título *Porche de l'église de Laruns, le dimanche*; un dibujo preparatorio para esta obra fue adquirido por el musée du Vieux Château de Laval, tras ser expuesto en la extensa muestra que su

⁸⁸³ LAMICQ, Pierre C., *Idem*, p. 24.

⁸⁸⁴ STRYIENSKI, Casimir, *Opus Cit.*, p. 16.

⁸⁸⁵ BERCHET, Jean-Claude, *Le Voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIXe siècle*, Paris, Laffont, 1985, p. 18.

⁸⁸⁶ Número de catálogo: 1549. En: *Salon de 1857. Soixante-dix-huitième expositions des ouvrages des artistes vivants*, Paris, Charles de Mourgues Frères, successeurs de Vinchon, 1857, p. 196.

⁸⁸⁷ LAMICQ, Pierre C., *Opus Cit.*, p. 24.

localidad natal le dedicó en 1987. Por último, podemos recordar la composición conservada en el Musée Pyrénéen de Lourdes con título *Femmes à la fontaine*.⁸⁸⁸

Como se ha advertido anteriormente, algunas de estas obras encontraron una amplia difusión a través de las publicaciones periódicas del momento: una xilografía titulada *La Messe à Béost, le dimanche* (d'après Ch. Landelle) es difundida por el popular semanario ilustrado *L'illustration*, en 1857⁸⁸⁹. En esta se advierte un cierto sabor españolizante en la representación de uno de esos abigarrados ambientes interiores eclesiásticos que fueran tan típicos de la literatura viajera francesa decimonónica por la península ibérica⁸⁹⁰. En ellos, resulta muy evidente que, para Landelle –que apreciaba el mundo a través de una óptica eminentemente orientalista- vivir la experiencia de la frontera supuso conectar con la proximidad de una España envuelta ya en los atractivos aromas y colores de oriente, dejarse llevar por una ensoñación asentada en lo mítico, tal y como describiera magistralmente Victor Hugo en el prefacio de *Les Orientales*:

*Il résulte de tout cela que l'Orient, soit comme image, soit comme pensée, est devenu, pour les intelligences autant que pour les imaginations, une sorte de préoccupation générale (...) Les couleurs orientales sont venues comme d'elles-mêmes empreindre toutes ses pensées, toutes ses rêveries; et ses rêveries et ses pensées se sont trouvées tour à tour, et presque sans l'avoir voulu, hébraïques, turques, grecques, persanes, arabes, espagnoles mêmes, car l'Espagne c'est encore l'Orient; l'Espagne est à demi africaine, l'Afrique est à demi asiatique.*⁸⁹¹

⁸⁸⁸ Óleo sobre lienzo. 40,6 x 32,5 cm. Número de inventario: 68-19-1.

⁸⁸⁹ DU PAYS, Joseph, “La Messe à Béost, le dimanche (d'après Ch. Landelle)”, *L'illustration*, Vol. 30, París, 8 de agosto de 1857.

⁸⁹⁰ Véase, por ejemplo, la xilografía de Doré: *Église de Notre-Dame del Pilar, Saragosse*. En, *Voyage en Espagne* por Gustave Doré y el Baron Ch. Davillier, Albatros Ediciones, Bibliotheca Imago Mundi (nº 1), Valencia, 1974. Se trata de una edición fac-símil de la publicada por entregas entre 1862 y 1873 en la revista ilustrada parisina *Le Tour du monde* (versión original del capítulo dedicado a Aragón: Volumen 24, 1872, 2º semestre, Pp. 386-400).

⁸⁹¹ HUGO, Victor, *Les Orientales*, Paris, J. Hetzel, 1868, p. 2.

El comentario correspondiente a esta imagen, debido a un redactor llamado Joseph du Pays, aporta referencias interesantes sobre la manera en que Landelle abordó este tipo de temáticas pintorescas, que en ocasiones se interesaban por representar el mundo tradicional de la religiosidad popular pirenaica:

*Cette petite toile c'est d'une exécution fine et précieuse. L'esprit en est doux et mélancolique. Les têtes des femmes, conçues dans le sentiment élégiaque qui prédomine dans les oeuvres du peintre, présentent des types élégants dont l'uniformité ajoute un peu à la monotonie d'une disposition presque identique dans une rangée de paysannes agenouillées et dirigées du même côté (...) quoi qu'il en soit, ce tableau, où les costumes pittoresques de cette partie des Pyrénées sont soigneusement étudiés, est une des plus gracieuses peintures de l'Exposition.*⁸⁹²



Fig. 182. Charles Landelle
La Messe a Béost, le dimanche, d'après Ch. Landelle (Salon de 1857)

⁸⁹² DU PAYS, Joseph, *Opus Cit.*

Otra de las composiciones difundidas –esta vez por la litografía en la revista *L'Artiste*, 1857- es *Les Vanneuses de Béost*, una sencilla escena campesina protagonizada por mujeres bearnesas, que venía precedida por un éxito considerable en el Salón de 1857.



Fig. 183. Charles Landelle
Les Vanneuses de Béost
 LANDELLE Charles (Dibujante); NANTEUIL Célestin (Litógrafo); BERTAUTS (Impresor)
 Litografía blanco y negro sobre papel. 30.5 x 22.5 cm
 Pau. Musée des Beaux-arts⁸⁹³

⁸⁹³ Número de inventario: 56.6.17.

Algunas noticias periodísticas sitúan a Landelle en los Pirineos en el verano de 1859:

*(En París) Les ateliers sont déserts. On rencontre les peintres partout, excepté chez eux. M. Charles Landelle est aux Pyrénées, qui prend une leçon de nature abrupte, lui qui s'est longtemps complu aux visions poétiques. Je l'ai rencontré dans l'église du petit village de Haas, peignant à vif des Ossaloises qui ont bien aussi leur beauté dans leur réalisme brutal et doux à la fois.*⁸⁹⁴

Es en este periodo cuando pintó probablemente una obra que aparece en la bibliografía que atañe al artista con el título de *Le chemin de la croix dans la chapelle de la Vierge, à Béost (Basses-Pyrénées)*, presentada en la Société des Amis-des-Arts de Lyon y en el Salon parisino de 1861; una obra que su amigo Théophile Gautier⁸⁹⁵ describe en los siguientes términos:

Nous préférons à cette grande toile un petit tableau très-fin, très-vrai et très-charmant: *le Chemin de la Croix dans la chapelle de la Vierge, à Béost*. C'est une église blanche aux nervures colorées, où de jeunes filles de la vallée d'Ossau, en capuchon rouge, s'agenouillent avec ferveur devant les images qui marquent les stations de la voie douloureuse. L'architecture baigne dans une demi-teinte fraîche et transparente, et les figures, délicatement touchées, ont une grâce pleine d'onction.⁸⁹⁶

No se tienen noticias sobre la conservación actual de ninguna de las obras netamente aragonesas producidas por Landelle. Una composición con título *Montagnards aragonais* fue presentada (fuera de concurso) en el Salón de 1869 (Número 1.357)⁸⁹⁷. De ella han trascendido varias críticas

⁸⁹⁴ DAX, Pierre, "Chronique", *L'Artiste*, Año XIX, Nouvelle série, Tome VIII, Paris, Bureaux de L'Artiste, 1859, p. 48.

⁸⁹⁵ Amigo íntimo de Landelle, Gautier alaba normalmente en sus críticas las obras expuestas por el artista en los salones, pero le reprocha también su tendencia a hacer una pintura demasiado "amable".

⁸⁹⁶ GAUTHIER, Théophile, *Abécédaire du Salon de 1861*, Paris, E. Dentu, 1861, p. 250.

⁸⁹⁷ ANÓNIMO, *Ministère de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts, Salon de 1869, 87 Exposition Officelle*, Paris, 1869, p. 184.

publicadas en diversas revistas, que nos aportan algunos datos interesantes sobre los acentos particulares con que Landelle expresa el mundo fronterizo español:

*Dans les Montagnards Aragonais, de M. Ch. Landelle, nous trouvons une expression de sentiments d'une justesse peu commune. Le geste du père, dont la main droite repose sur l'enfant malade, est fort naturel et dit plus de choses, en sa simplicité, que les arrangements les plus dramatiques.*⁸⁹⁸ *"M. Landelle, outre un portrait remarquable, expose une petite toile charmante. Ce sont des montagnards aragonais avec leur enfant malade. C'est dans une mesure excellente; la sensibilité n'est point exagérée, et on éprouve à regarder cette petite toile un charme qui n'exclut pas l'attendrissement."*⁸⁹⁹

En esta etapa, Landelle no sólo prestó atención a sus monumentos y gentes y, en general, a sus motivos pintorescos; también fue sensible a la belleza de los paisajes pirenaicos. Según da a conocer Caillaud-Lamiq, una serie de vistas paisajísticas tomadas del natural fueron encontradas por casualidad en el rastro del bulevar parisino de Richard-Lenoir. Estos sencillos estudios de roquedos (Óleos sobre cartón o papel), realizados por Landelle "sur nature" en los Pirineos, se podían adquirir en plena calle por unos pocos francos⁹⁰⁰. *La Fourcade vue du port de Vénasque*, conservada actualmente en una colección privada parisina, pertenece a esta serie. En ella puede destacarse la técnica resuelta en pinceladas ágiles buscando resaltar los efectos atmosféricos

⁸⁹⁸ ANÓNIMO, "Feuilleton. Promenade au Salon (III)", *L'Union médicale*, Tomo VIII, 3e série, N° 79, Paris, 6 de julio de 1869, p. 29.

⁸⁹⁹ Baignères, Arthur, "Peintres et sculpteurs a l'Exposition de 1869", *Revue Contemporaine*, 2ª série, Année 18, Tomo LXIX, Paris, Bureaux de la Revue Contemporaine, 1869, Pp. 271-272.

⁹⁰⁰ LAMICQ, Pierre C., *Opus Cit.*, p. 20.



Fig. 184. Charles Landelle
La Fourcanade vue du port de Vénasque (Hacia 1850-56)
Óleo sobre papel. 31 x 23 cm
París, Colección privada

Por último, puede señalarse la existencia de alguna atribución más que dudosa a este pintor de una obra de aparente asunto aragonés. Se trata de la composición conservada en el Musée Pyrénéen de Lourdes con el título fáctico de *Aragonais avec paysage de montagne*⁹⁰¹. La existencia de una obra con título *Mountaineer of Aragon* (datada en 1869, de localización actual desconocida) contenida en la bibliografía de Landelle⁹⁰², pudiera haber contribuido a esta confusión.

El supuesto “aragonés” conservado en Lourdes, luce sus mejores galas ante un fondo espectacular de abruptas montañas que parecen querer erigirse como una representación tipo de alguna de las legendarias “gargantas” que constituían el hábitat propio de los contrabandistas de los Pirineos y se conformaban como escenario ideal para sus aventuras correrías. Erguido sobre una roca, ataviado con su manta rayada cuidadosamente cruzada sobre el pecho, parece manipular una de esas “navajas españolas” -que hicieron correr ríos de tinta en la literatura francesa más estandarizada sobre lo español- mostrando un gesto de altivez y una mirada oscura y un tanto torva, que la presencia del sombrero acentúa.

Si bien la atribución del montañés de Lourdes no es descabellada, podremos probar muy fácilmente cómo este supuesto “aragonés”, ni es tal, ni es de Landelle. En efecto, la figura se ajusta al esquema compositivo preferido por el artista consistente en representar de forma recurrente a sus personajes en un destacado primer plano, articulándolos de manera muy equilibrada a ambos lados del eje de simetría. La mujer exótica fue el “gran tema” de Landelle, que solía además concretar con mucha exactitud los detalles de las vestimentas y complementos de sus figuras, y perfilar sus rasgos físicos con ánimo casi etnográfico, ambientándolas finalmente en un espacio alusivo a su etnia, rango social, religión, etc, como demuestra la interminable galería de finlandesas, armenias, griegas, egipcias, judías,

⁹⁰¹ *Aragonais avec paysage de montagne*. Lourdes, Musée Pyrénéen, Óleo sobre lienzo, 42 x 27 cm.

⁹⁰² DENISON CHAMPLIN, John y CALLAHAN PERKINS, Charles, *Cyclopedia of painters and paintings*, New York, Charles Scribner's Sons, 1913, p. 13.

etc., etc., que conforman su particular imaginario de “lo oriental”, encarnado en la eterna esencia de lo femenino.



Fig. 185. Atribuido a Charles Landelle
*Aragonais avec paysage de montagne*⁹⁰³.
 Óleo sobre lienzo, 42 x 27 cm
 Lourdes, Musée Pyrénéen

⁹⁰³ Número de inventario: M.P.78.7.1.

Pero, a veces, las apariencias engañan: El “Aragonais” de Lourdes es en realidad fruto del pincel del prolífico pintor costumbrista Jules Worms (París, 1832-1924); su *Course de novillos dans la province de Valence (Espagne)*⁹⁰⁴, fechado en 1866 –conservado actualmente en el Musée des Beaux-Arts de Pau- presenta un personaje idéntico al que aparece en el supuesto “Landelle” de Lourdes. Es el que culmina la tribuna que sirve de eje a toda la composición ambientada en el mundo levantino español, y la única diferencia que puede observarse entre ambos personajes es la vara, un poco más larga en manos del que protagoniza la corrida de toros valenciana. La composición del versátil Worms⁹⁰⁵ -que basa el grueso de su obra en la representación estereotipada de la “supuesta” vida cotidiana de una España⁹⁰⁶ entrevista entre posadas y patios y encarnada por gitanos, toreros y paisanos con una fuerte tendencia hacia lo costumbrista y teatral- está históricamente bien datada. Fue adquirida por la municipalidad de Pau en el Salon de la Société des Amis des Arts de dicha ciudad en 1868, por la suma de 1.600 francos⁹⁰⁷. De tal manera, sólo caben dos posibilidades: que un autor anónimo realizara una copia del paisano español pintado por Worms, situándolo en un entorno de montañas, o bien que el propio Worms pintara a su personaje de la navaja en un doble escenario, urbano y montaños.

Por otra parte, .esta no sería la única composición del artista recreando idéntico motivo, con ligeras variaciones. Un pequeño óleo de

⁹⁰⁴ *Course de novillos dans la province de Valence (Espagne)*. Pau, Musée des Beaux-Arts. Número de inventario: 868.4.1.

⁹⁰⁵ Sobre la cuestión de las indumentarias españolas en el caso de Worms, véase: TÉTAR-VITTU, Françoise, “Les costumes espagnols du peintre Jules Worms (1832-1924)”, Conferencia Internacional de Colecciones y Museos de Indumentaria (Madrid, 1991), Madrid, ICOM, Museo Nacional del Pueblo Español, 1993.

⁹⁰⁶ Al final de su vida, Worms sintetizó las experiencias vividas en sus numerosos viajes por España en unas interesantes memorias ilustradas, donde es evidente el fuerte protagonismo de lo aragonés: WORMS, J., *Souvenirs d'Espagne, impressions de voyages et croquis. Ouvrage illustré de 53 gravures et 8 planches hors texte, d'après les dessins et les peintures de l'auteur*, Paris, Librairie H. Floury, 1906 (Edición de 500 ejemplares numerados).

⁹⁰⁷ Fue expuesto asimismo en el Salón de París de 1866 (Número de catálogo: 1.982). En: AMBROISE, Guillaume, SEGURA, Patrick, VAZQUEZ, Dominique, *Peintures du XIXème siècle*, Musée des Beaux-Arts de Pau, Bordeaux, Le Festin, 2007, p. 167.

este artista, con título *L'Espagnol*, subastado recientemente en Francia (2011) refuerza la idea de su recurrencia dentro del estandarizado abanico temático de Worms.



Fig. 186. Jules Worms
Course de novillos dans la province de Valence (Espagne) 1866.
Óleo sobre lienzo, 130 x 210 cm
Pau, Musée des Beaux-Arts⁹⁰⁸

⁹⁰⁸ Número de inventario: 868.4.1.

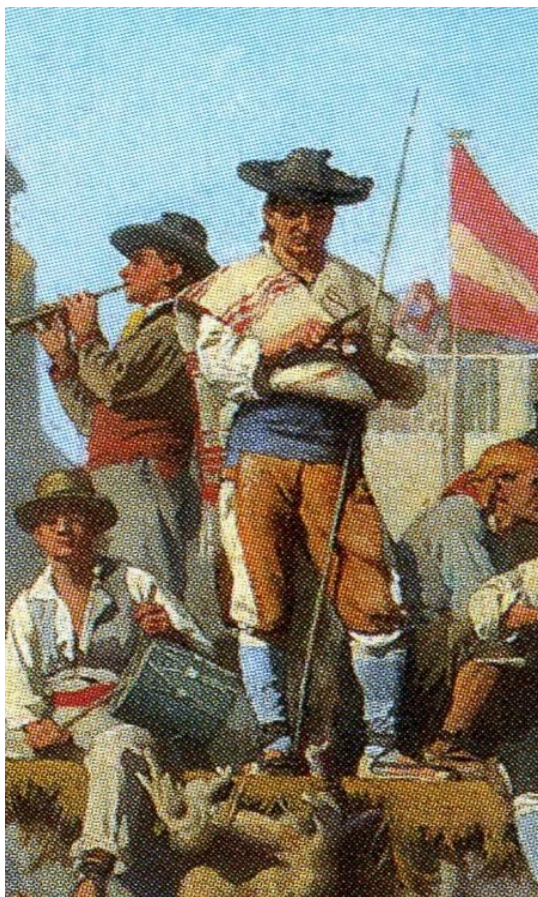


Fig. 187. Jules Worms
*Course de novillos dans la province de
Valence (Espagne). Detaille*



Fig. 188. Jules Worms
L'Espagnol
Óleo sobre panel
Firmado abajo derecha. 16 x 10,5 cm⁹⁰⁹.

⁹⁰⁹ Casa de subastas Aguttes. 30/5/2011. Estimación 1.000/1.500 euros (adjudicado por 956 euros). Lote nº 29.

4.12. **RIXENS, Jean-André** (Saint-Gaudens, 1846-París, 1925)

Nacido en el seno de una modesta familia de artesanos de Saint-Gaudens (Haute-Garonne), ingresa en 1861 en la école des Beaux-Arts de Toulouse y, después de haber obtenido en 1866 el segundo premio de la ciudad -ex aequo con Benjamin Constant (1845-1902)- por *La Mort d'Alcibiade* (école des Beaux-Arts de Toulouse), una bolsa de estudios le permite matricularse en la école des Beaux-Arts de París, e integrarse con posterioridad en el taller del orientalista Jean-Léon Gérôme (1824-1904), intransigente defensor del arte “oficial”. A partir de 1873, el artista intenta hacerse un nombre con sus envíos al Salon de París. Algunos éxitos llamativos dentro de la temática histórica, le otorgan un reconocimiento progresivo que se afianza a principios de los años 80: obtiene una medalla de 3ª clase (*Le cadavre de César*, Musée de Niort) en el Salon de 1876, una de 2ª clase en el de 1881 (*La Mort d'Agippine*, Musée de Béziers) y una medalla de Oro en la Exposición Universal de París de 1889. Miembro de la Unión Artística de Toulouse a partir de 1885, participa a menudo en exposiciones regionales. Fuertemente implicado en la vida artística de su tiempo, es nombrado miembro de honor de la Union Artistique en 1885 y crea en 1889 -con otros artistas como Ernest Meissonnier, Puvis de Chavannes o Auguste Rodin- la Société Nationale des Beaux-arts, entonces rival de la Société des Artistes Français dirigida por William Bouguereau (1825-1905), que organizará a partir de entonces un salón alternativo con carácter anual. En 1900 es nombrado Chevalier de la Legion d'Honneur y, gracias a su notoriedad y talento, obtiene importantes encargos en el vasto programa de decoración monumental impulsado por la naciente III República, como los llevados a cabo en el Capitole o en el Salon des Sciences del Hôtel de Ville de París, además de realizar algunas decoraciones privadas de importancia (mansión parisina de la familia De Wendel).⁹¹⁰

La carrera de Rixens se desarrolla durante más de medio siglo; su estilo pictórico –definido a menudo como “eclectico”- resulta muy ilustrativo

⁹¹⁰ Los principales datos para la determinación de la biografía del artista proceden del catálogo de la Exposición *Du Comminges à Paris entre Académisme et Impressionnisme*. A. Rixens, Musée de Saint-Gaudens, 1988 (Textos: MANGE, Christian).

de la complejidad de intereses que determinan la evolución del arte francés de la segunda mitad del siglo XIX, oscilando entre la fidelidad a los principios tradicionales inculcados por su maestro Gérôme (muy apreciables, por ejemplo, en *La Mort de Cléopâtre*, 1874) y la exploración de los efectos lumínicos en conexión con los intereses más genuinos del impresionismo⁹¹¹, que demuestran la formidable libertad con que abordaban su ejercicio profesional algunos artistas durante este periodo de profundos cambios. Representante eminente del arte burgués, hacia el final de su vida se consagra en mayor medida a la temática del retrato, destacando en este género los de ciertos personajes tolosanos de renombre, como Monseñor Germain, arzobispo de Toulouse y la Señora de Edouard Privat, o a las temáticas intimistas de gran éxito popular que incluyen la representación de jóvenes y bellas mujeres que le llevan a ganarse el calificativo de “peintre de la chair frissonnante” o “peintre de la chair féminine”.⁹¹²

Si bien en el conjunto de su producción las composiciones de inspiración española son escasas, Rixens explora, en un momento dado, las temáticas de género que se imponen en la pintura realista francesa de la segunda mitad del siglo XIX y que le permiten diversificar sus propuestas a un abanico más amplio de posibilidades. En composiciones como *Marie-Jeanne, la Fileuse* (1879, Hôtel de Ville de Clamecy), *Retour de la moisson; Pyrénées*, (1880, musée de Montbrison), *L’aveugle de Saint Aventin* (1891, musée de Saint-Gaudens) o *Le chanteur populaire* (1893, musée de Pau) se aproxima al mundo de los humildes, dentro de una tradición de “lo pintoresco” sin implicaciones sociales. Su composición *Vieux paysan espagnol en prière*, datada en 1881, es una de las que mejor demuestra estos intereses puntuales. En ella pone a prueba “un grande science mise au service d’un oeil et d’une main d’une vive sensibilité”⁹¹³.

⁹¹¹ *Ibidem*.

⁹¹² Picton en *L’Hérault*, 1890 y Mantz en *Le Temps*, 2 de julio de 1890.

⁹¹³ Lacroix, *Le Travail*, 1925.



Fig. 189. Jean-André Rixens
*Vieux paysan espagnol en prière*⁹¹⁴
Óleo sobre lienzo. 65 x 55 cm
Toulouse, Musée des Augustins⁹¹⁵

⁹¹⁴ ANÓNIMO, *Exposition des produits des Beaux-arts et de l'industrie*, Toulouse, 1885 (número de inventario: 244).

⁹¹⁵ Número de inventario: RO 240; D 1885 1. Fotografía: ©Bernard Delorme.

Expuesto en el Salon des artistes francais de 1882⁹¹⁶, el devoto anciano está pintado con una austeridad y una pujanza en la expresión que lo ligan al realismo barroco español⁹¹⁷. En efecto, hay que apreciar en la sugerente tactilidad y la factura verista, analítica, de los rasgos físicos del personaje, resaltados en fuerte contraste lumínico con el fondo sombrío del interior eclesiástico, una evocación directa a los grandes maestros del barroco español, muy especialmente a José de Ribera “El Españoleto” y su *San Pedro en penitencia* (México, Museo Soumaya). No hay constancia de que Rixens viajara a España y, por tanto, este anciano español representado en una emotiva expresión de devoción, pudo ser captado entre los fieles de alguna de las iglesias de su localidad natal, Saint-Gaudens, o en el Monasterio de Saint-Bertrand-de-Comminges, muy próximos a la frontera española, que el artista frecuentó durante toda su vida. La presencia de aragoneses en estas zonas ha sido siempre abundante, como fruto de las relaciones que se han establecido ancestralmente entre ambas vertientes de la cordillera. De la trashumancia y la utilización de los pastos de verano –concretadas en las actas de concordia y en los tratados de «ligas y pacerías»- emanan algunos de los contactos transpirenaicos más importantes: los rebaños aragoneses pasaban parte del verano en ciertos pastizales de los valles de Aure y de Barèges, mientras que en invierno una parte del ganado de Aure invernaba en Aragón. También han sido muy importantes los contactos comerciales: buena parte de las manufacturas y materias primas se vendían en las ferias y mercados locales de ambos lados de la frontera, como los de Guchen, Arreau, Gavarnie, Gèdre, Bielsa o Aínsa.

En su fidedigna representación del español – que podría ser un pastor de origen belsetano, benasqués, o incluso aranés- el pintor evita concretar detalles anecdóticos sobre el vestuario. Luce una simple chaqueta de grueso paño y la cabeza descubierta como muestra de respeto. El contrapunto rojo de una especie de corbata o pañuelo anudado

⁹¹⁶ Con el título de *Tête de vieillard* (número 2.300 del catálogo). DUMAS, F.-G. (dir), *Catalogue illustré. Salon de 1882*, Paris, Baschet, 1882, p. LVII.

⁹¹⁷ DESAZARS, *Le Messenger de Toulouse*, 1885.

alrededor del cuello blanco de la camisa⁹¹⁸ aporta una atractiva nota de color a la austera gama que predomina en la imagen, concentrada en la expresión fervorosa símbolo de un pueblo profundamente católico, patria de los grandes místicos.

Durante la primera guerra mundial Rixens se refugia en el palacio episcopal del monasterio de Saint-Bertrand-de-Comminges, que adquiere y restaura para adaptarlo como estudio. Tras una carrera plagada de éxitos, muere en París a la edad de 79 años “oublié par le mouvement de l’art actuel”.⁹¹⁹

⁹¹⁸ Aunque no son muy frecuentes esta clase de corbatas o pañuelos de cuello parecen ser un complemento del vestuario de los montañeses españoles en ciertos acontecimientos de fiesta o compromiso. Así, por ejemplo, la usan algunos de los improvisados bailadores de fandango de Broto y los guías de montaña españoles reproducidos en las litografías de TOUCHSTONE, *Three Wayfarers. Roadside sketches in the south of France and Spanish Pyrénées*. London, Bell and Daldy, 1859

⁹¹⁹ *Le Télégramme*, febrero de 1925.

4.13. ROUSSELIN, Joseph-Auguste (Paris, 1848-1916)

Discípulo de Charles Gleyre (1806-1874) y Thomas Couture (1815-1879), Auguste Rousselin fue un artista versátil que enfocó su actividad dentro de un variado abanico temático, destacando en los salones parisinos con sus producciones de asunto bíblico, según ejemplifican obras como *Le Repentir de l'Enfant Prodigue*, 1883 (Musée des Beaux-Arts de Pau. Óleo sobre lienzo, 185 x 106 cm) o *Les pèlerins d'Emmaüs*, 1889 (Óleo sobre lienzo. 205,5 x 155,5 cm, Musée des Ursulines de Mâcon). Asimismo, es muy reconocido como practicante de la temática animalista⁹²⁰: *Percheron dans une écurie* (musée de Grenoble) o *Une visite à l'écurie* (Musée des Beaux-Arts de Pau) recrean este tipo de iconografías, menos etiquetadas y severas que las anteriores, con singular maestría. La presencia de algunas de sus obras en el museo de Pau, y el interés por desarrollar ciertos temas inspirados en la vida social de la capital bearnesa se explican por su estrecho contacto con su Société des Amis des Arts, fundada en 1864. Íntimo amigo de importantes pintores impresionistas como Édouard Manet (1832-1883) y Auguste Renoir (1841-1919) -éste último expuso por su consejo, en 1876 en esta sociedad, tres cuadros cuyo rastro se ha perdido: *Baigneuses (Paysage)*, *La Mare aux fées* y *Nymphe se mirant dans l'eau*⁹²¹- el artista ha pasado a la gran historia de la pintura en mayor medida por frecuentar estas importantes amistades que por su propia obra: Rousselin es protagonista de una de las obras maestras de Édouard Manet, *Le déjeuner dans l'atelier* (Munich, Neue Pinakothek). En el verano de 1868, Manet pasó unas seis semanas en Boulogne-sur-Mer, donde realizó los primeros bocetos de esta emblemática obra que concluiría en París. Como pintor de la vida contemporánea, Manet recrea en ella el momento intrascendente de un almuerzo en su propio estudio, que protagonizan su hijo, Léon Köella, y Auguste Rousselin, al que había conocido en el estudio de Couture; un pintor que, como corresponde al concepto que Manet poseía del artista, no denota características

⁹²⁰ Véase, por ejemplo: HARDOURIN-FUGIER, Elisabeth y DUPUIS-TESTENOIRE, Françoise, *Le peintre et l'animal en France au XIXe siècle*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2001.

⁹²¹ MONNERET, Sophie, *L'impressionnisme et son époque: dictionnaire international illustré*, Paris, Denöel, 1981.

profesionales, sino que se ajusta al prototipo de burgués que cumple en la escena el estricto papel de un distanciado observador. Tras ellos aparece una sirvienta, dispuesta a ofrecerles el café, completando una obra plena de referencias alegóricas y de dobles lecturas.



Fig. 190. Édouard Manet
Le déjeuner dans l'atelier (Munich, Neue Pinakothek)

El Musée de Beaux-Arts de Pau, conserva el boceto de una interesante obra de Rousselin inspirada por el mundo tradicional de los Pirineos: *La foire de Saint-Martin à Pau, étude* (1885). Es el boceto preparatorio de un lienzo de grandes dimensiones que ha circulado en el mercado hasta tiempos recientes: fue subastado por última vez en la sala Sotheby's de Nueva York el 13 de octubre de 1993 con el mismo título⁹²², aunque fue presentado en el Salon de la Société des Artistes Français de

⁹²² Subastado por Sotheby's Nueva York el 13 de octubre de 1993. Óleo sobre lienzo, 256,5 x 193 cm. Firmado y fechado: 11 mars 1885. Estimación 25.000-35.000 dólares. Remate: 30.000 euros (Nº lote: 131. p. 147 catálogo).

1885 con el título de *Marché aux mules, à Pau*.⁹²³ La iconografía de esta bella composición integra con estricto realismo los motivos humanos altoaragoneses en una escena popular que recrea una transacción ganadera en una de estas ferias de San Martín -o ferias de noviembre- celebradas en numerosas localidades y que se conformaban como una de las fechas más señaladas del calendario de la vida rural tradicional pirenaica en ambas vertientes, suponiendo un privilegiado escenario para la confluencia de gentes muy dispares, provenientes a veces de localidades muy alejadas. En la composición de Rousselin, los aragoneses vestidos con sus mejores galas, muestran su ganado a uno potencial cliente bearnés que observa con atención la mercancía a la grupa de su caballería. El castillo de Pau, y la inequívoca silueta de los Pirineos, sirven de fondo vibrante a una escena en la que se sugiere en un segundo plano el bullicio de feriantes, tratantes y clientes reunidos en una amplia explanada⁹²⁴.

⁹²³ Número 2.146 del Catálogo. BASCHET (editor), *Société des Artistes Français. Catalogue illustré du Salon* (Volumen 7), Paris, Ludovic Baschet, 1885.

⁹²⁴ Por su particular temática, más que por su tratamiento, esta pintura recuerda mucho a otra realizada por Marcelino de Unceta entre 1899 y 1905: *En el ferial de Zaragoza* (Museo de Bellas Artes de Zaragoza), que Manuel García Guatas describe como "Una escena de chalaneo junto al Ebro, con aragoneses y gitanos ante la perspectiva del Pilar como fondo." GARCÍA-GUATAS, Manuel, "La imagen costumbrista de Aragón", *Localismo, costumbrismo y literatura popular. V Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón*, ed. par José Carlos Mainer y José María Enguita, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1999, p. 138.

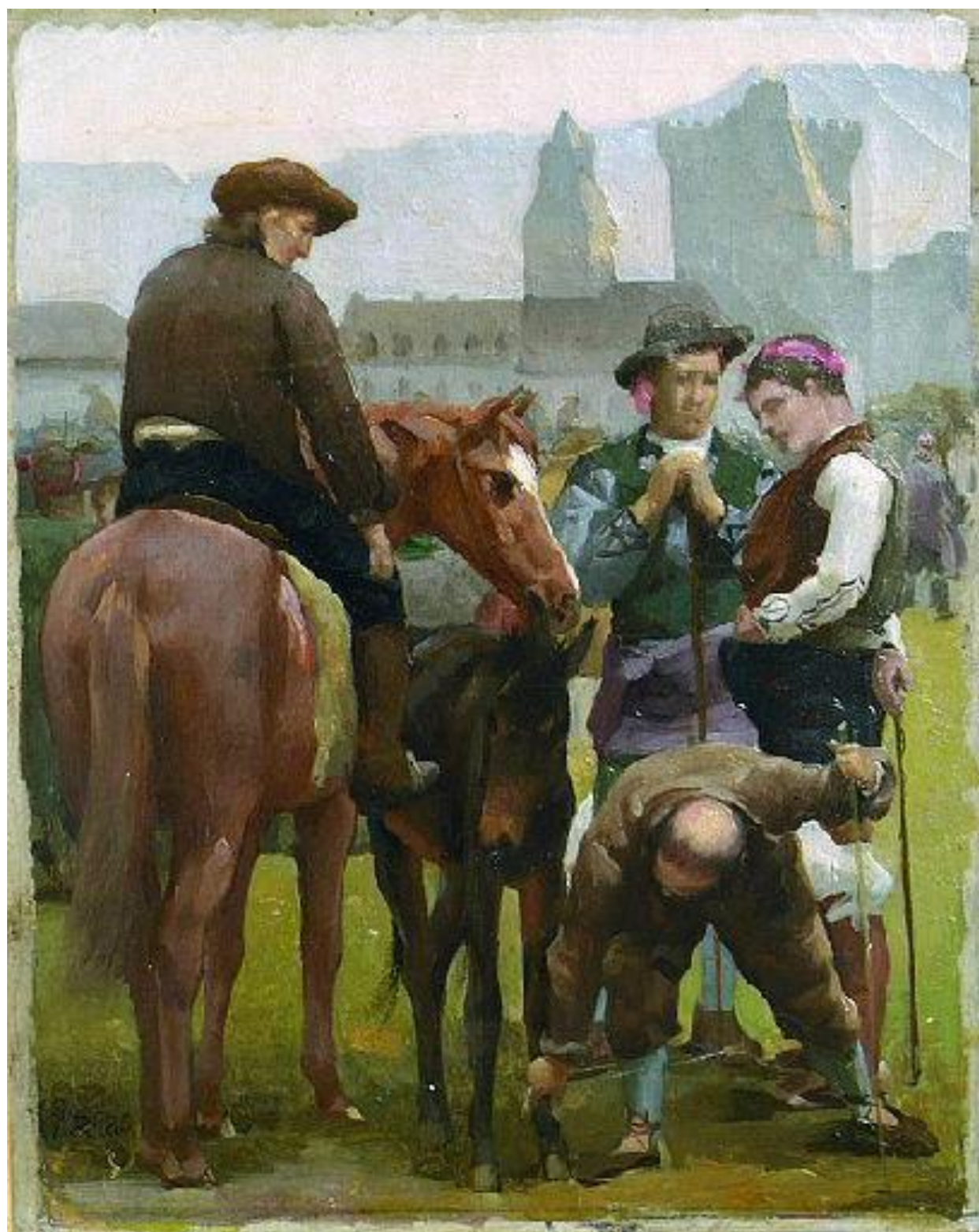


Fig. 191. Joseph Auguste Rousselin
La foire de Saint-Martin à Pau, etude (1885)
Óleo sobre lienzo, 41 x 33 cm
Pau, Musée des beaux-arts⁹²⁵

⁹²⁵ Número de inventario: 10.13.9.



Fig. 192. Joseph Auguste Rousselin
La foire de Saint Martin à Pau (1885)
Óleo sobre lienzo, 256,5 x 193 cm
Firmado y fechado: 11 mars 1885⁹²⁶

⁹²⁶ Dubastado en Sotheby's Nueva York el 13 de octubre de 1993. Estimación 25.000-35.000 dólares. Remate: 30.000 euros (Nº lote: 131, p.147 catálogo).

Destaca la pose de dignidad con que Rousselin capta en su escena de costumbres a los aragoneses y el estricto sentido naturalista con que los perfila. Uno de ellos luce sombrero de Sástago y los dos del fondo se tocan con cachirulo y portan fajas moradas, calzones y chalecos de color oscuro, así como la característica chaquetilla llamada chibon o jubón de bayeta blanca, ribeteada con adornos de mirallete o trencilla negra, prenda usada ampliamente en los altos valles jacetanos de Ansó y Echo, lo que permite deducir el origen de ambos personajes, protagonistas indiscutibles de la escena.

4.14. TURNER DANNAT, William (New York, 1853 -Monte Carlo,1929)

En sus inicios, el joven artista neoyorkino Turner-Dannat decide proseguir un tipo de formación “a la europea”, estudiando en un primer momento arquitectura en las ciudades alemanas de Hanover y Stuttgart, y posteriormente perfeccionando estudios artísticos en academias de Florencia y Munich, ciudad esta última donde permaneció cerca de tres años. En el invierno de 1877-78, retorna brevemente a su ciudad natal, donde muestra algunos trabajos realizados en Europa, en su primera exhibición organizada por la Society American Artist de la que será nombrado miembro de pleno derecho en 1881⁹²⁷. A su regreso al continente europeo, Dannat decide visitar Madrid, siguiendo el ejemplo de otros artistas procedentes del otro lado del Atlántico y radicados en París; artistas como When Thomas Eakins (1844-1916), Mary Cassatt (1844-1926), William Merritt Chase (1849-1916), John Singer Sargent (1856-1925) o Robert Henri 1865-1929), que cruzaban los Pirineos en número creciente para profundizar en las técnicas de los grandes maestros españoles y recrear los atractivos motivos que proporcionaba su rica vida tradicional y que tenían una importante presencia entre los temas de moda en los salones parisinos del momento.⁹²⁸ En la capital española, Dannat permaneció entre abril y mayo de 1878, poniendo su atención en la obra de Velázquez (al parecer, casi de forma exclusiva)⁹²⁹ en numerosas visitas al Museo del Prado donde consta repetidamente en su registro de copistas⁹³⁰, antes de afincarse en París al año siguiente⁹³¹. Ya en la capital francesa,

⁹²⁷ Datos biográficos extraídos de: DEARINGER, David Bernard (General Editor), *Paintings and sculpture in the Collection of the National Academy of Design*, Vermont, Hudson Hills Press, 2004, p. 145.

⁹²⁸ Los artistas norteamericanos que viajaron más allá de los Pirineos antes de la introducción del ferrocarril en 1855 no llegaban a 10; entre 1860 y 1900 su número aumentó a más de 100.

⁹²⁹ ÁLVAREZ LOPERA, José Influencia del Museo del Prado en el arte del siglo XIX” www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/influencia-del-museo-del-prado-en-el-arte-del-siglo-xix/

⁹³⁰ Libro de registro de los señores copiantes, 27 octubre de 1873-30 de abril de 1881. Archivos del Museo del Prado, Madrid, Caja L-34.

⁹³¹ BOONE, M. Elizabeth, y LORENTE, Jesús Pedro, “Baturros imaginarios. La visión de Aragón en la pintura decimonónica extranjera”, *Pasarela-Artes Plásticas*, Zaragoza, diciembre 1999, p. 50.

en 1879, Turner Dannat perfecciona su técnica pictórica con dos maestros realistas fascinados por la pintura de la escuela española en general y por el sevillano universal, Diego Velázquez, en particular: Mihaly Munkacsy (1844-1900) y Carolus-Duran (1837-1917). Este último, a la sazón, había llegado a Madrid en 1866, deseoso de asimilar las lecciones velazqueñas. En su caso, su admiración por el maestro barroco cobró caracteres de práctica exclusividad, casi de obsesión, llevándole a alargar en dos años una estancia que en principio preveía de muy corta duración.

Al igual que otros colegas americanos instalados en París⁹³², Turner Dannat halló en la meca del arte el caldo de cultivo apropiado para el desarrollo de una educación artística rica y cosmopolita, asentada en la tradición, y lo suficientemente abierta y liberal como para no inducir a los artistas foráneos a perder sus propias señas de identidad⁹³³, como explica el crítico Louis Guillet:

*Paris, c'était un milieu artistique, beaucoup plus que des leçons & des formules toutes faites; c'étaient des secrets de métier & surtout un public, toutes choses qui ne peuvent être que le produit d'une vieille culture, & qui manquaient encore, il y a quarante ans, de l'autre côté de l'Atlantique. La seule tradition pittoresque que les États-Unis trouvaient dans l'héritage anglais, était celle du portrait, à la manière un peu provinciale des peintres écossais. Pour sortir de cette routine, quel meilleur moyen que de se plonger dans le milieu turbulent et un peu agité, mais toujours si vivant de la peinture française ? C'était une sorte de bain acide, bien fait pour décaper, dégourdir un esprit, une espèce de révulsif qui devait amener vivement le sang à l'épiderme, faire sortir les idées qui peut-être autrement eussent continué à sommeiller.*⁹³⁴

⁹³² V.V.A.A., *American in Paris: 1860-1900*, Londres, National Gallery, 2006 (Textos de ADLER, Kathleen, HIRSLER, Erica E., WEINBERG, H. Barbara et al.).

⁹³³ Louis Gullet, advierte: "Qu'un Whistler, élève de Courbet, & d'ailleurs façonné ensuite par la triple influence des préraphaélites, des Japonais & de Velasquez, en soit venu à peindre en France le *Portrait de ma mère*, qui demeure le plus beau titre de l'art américain, voilà une preuve singulière de notre libéralisme & du genre de secours que les peintres de Boston venaient demander à Paris". GILLET, Louis, "Les artistes américains au Luxembourg", *France-Amérique: revue mensuelle du Comité France-Amérique*, Comité France-Amérique (Paris), Tome XV, Paris, 1920, Pp. 24-25.

⁹³⁴ GILLET, Louis, *Ídem*.

En el Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1891, además de varios retratos y algún tema desarrollado dentro de las líneas más convencionales en la representación de “lo español” (*Manuela*), Turner-Dannat expuso dos obras que ponían de evidencia su interés por salirse de los caminos más trillados, de aquella vía ligada eminentemente al mundo estereotipado de lo andaluz protagonizada por Carmen, los toreros, gitanos, bailaores, cigarreras y otros prototipos del sur y levante peninsular, que otros colegas americanos radicados en Europa habían preferido reflejar en sus composiciones de sabor españolizante desde el periodo romántico⁹³⁵: *Un baturro (Saragosse)* y *Femmes espagnoles et contrebandiers*⁹³⁶. Las características y localización actuales de estas obras nos son desconocidas, aunque por lo explícito de sus títulos podemos suponer que tal cambio de orientación, marcada por este tipo de temáticas poco usuales entre los norteamericanos, pero plenamente asentadas en la evolución del realismo francés, se confirma plenamente en su primera participación en el Salon des Artistes Français, en 1882. Las obras enviadas por Turner Dannat a este salón nos recuerdan a ciertas composiciones “pirenaicas” del orientalista Charles Landelle (1821-1908)⁹³⁷, muy especialmente su óleo sobre lienzo *Après la messe, (localización actual desconocida)*⁹³⁸, una escena de interior que presentaba sentados en torno a la mesa a un sacerdote leyendo en voz alta y una audiencia de curtidos labriegos españoles, que fue descrita por un periódico norteamericano en los siguientes términos:

⁹³⁵ Sobre esta rica tradición, véase: BOONE, M. Elizabeth, *Vistas de España: American views of art and life in Spain, 1860-1914*, New Haven & London, Yale University Press, 2007.

⁹³⁶ Números 248 y 249 respectivamente del catálogo: ANÓNIMO, *Exposition Nationale des Beaux-Arts. Exposition de 1891. Catalogue illustré*, Paris, Lemerier & Cie, 1891.

⁹³⁷ Las escenas de interiores eclesiásticos pirenaicos envueltos en un ambiente popular son frecuentes en la obra de Landelle durante un periodo determinado de su producción en la década de los 50; en ella pueden destacarse obras como *Sortie de la messe à Béost (Salon de 1857)* y *La sortie des vêpres à Béost o Porche de l'église de Laruns, le dimanche*. Una xilografía titulada *La Messe à Béost, le dimanche* (d'après Ch. Landelle) fue difundida por un popular semanario ilustrado, *L'illustration*: DU PAYS, Joseph, “La Messe à Béost, le dimanche (d'après Ch. Landelle)”, *L'illustration*, Vol. 30, París, 8 de agosto de 1857.

⁹³⁸ *Après la messe*, (número 713 del catálogo: *Catalogue illustré. Salon de 1882*, Paris, Baschet, 1882). Lamentablemente, el citado catálogo no incluye ilustración sobre esta obra desaparecida.

As a description of real life and individual types is extremely vivid. A priest sits at a table reading aloud from a paper; and the group of listeners is composed of rough Spanish peasants, who are the hardest, toughest, driest looking folks in the world. Their hides are the color of well-seasoned mahogany; they have fathomless wrinkles, and their clothes are a mass of rags.⁹³⁹

Para exponer por segunda vez en el parisino Salon des Artistes Français en 1883, el americano elige nuevamente una obra de explícita temática aragonesa, con el título de *Contrebandier aragonais*⁹⁴⁰, que mereció una tercera medalla, y otorgó al joven artista un resonante éxito popular. Una vez adquirido el gran lienzo por la administración francesa, en un primer momento se pensó enviarlo al museo de Pau. Y aunque en segunda instancia fue la capital de una prefectura vecina -Perpignan- la elegida para su instalación definitiva, su inusitado reconocimiento público aconsejó encargar a su autor una copia destinada al parisino Musée de Luxembourg⁹⁴¹, donde la pintura de los norteamericanos era muy apreciada y tenía una importante peso específico⁹⁴²

⁹³⁹ HOWE DOWNES, William y TORREY ROBINSON, F, "Some living American painters. A critical conversation by Howe and Torrey: William T. Dannat", *The Art Interchange*, nº 37, julio de 1896, p. 9.

⁹⁴⁰ Número 651 del Catálogo: *Catalogue illustré. Salon de 1883*, Paris, Baschet, 1883, p. 20.

⁹⁴¹ Esta solución tampoco fue del todo satisfactoria: el original, expuesto en Perpignan entre 1884 y 1904, fue enviado finalmente a París en esta última fecha, sustituyéndose por la copia y añadiendo al envío, como compensación para el museo de Perpignan, otra obra de temática española adquirida en el salón de 1904 con este propósito: *Espagnoles*, de Edmond Suau (1871-1929).

⁹⁴² La cantidad y calidad de la pintura americana conservada en el parisino Musée du Luxembourg, atestiguaba el benéfico del influjo de lo parisino en todos estos pintores. En relación a su importancia, señala Louis Gillet: *Aucun autre musée d'Europe n'aurait été à même de fournir à ce sujet des éléments plus importants. Les cinquante toiles qui composent la collection américaine, achetées par l'État aux Salons annuels pendant les trente ou quarante ans qui précéderent la guerre, sont sans doute sans rivales, même à New-York ou à Boston. Nous avons la fortune de pouvoir aligner, comme première mise, la Carmencita de Sargent, la Femme en rouge de Dannat, la Femme en gris d'Alexander & jusqu'à sept tableaux du parfait Walter Gay, sans parler de l'illustre Portrait de ma mère par Whistler, qui demeure jusqu'à ce jour l'œuvre la plus admirée de l'école & la plus justement célèbre.* GILLET, Louis, *Opus Cit.*, Pp. 24-25.



Fig. 193. William Turner Dannat
Contrebandier aragonais (1883)
Óleo sobre lienzo, 280 x 170 cm
Blérancourt, Musée National de la Coopération Franco-Américain⁹⁴³

⁹⁴³ Número de inventario: RF 1977-130 ; LUX 1247 P ; J DE P 14 P. © RMN/ René-Gabriel Ojéda.

La composición –que actualmente, tras varios cambios de ubicación⁹⁴⁴, se conserva en el Musée National de la Coopération Franco-Américain de Blérancourt⁹⁴⁵- está protagonizada por un joven vestido a la aragonesa bebiendo de un botijo, sumido en un ambiente protagonizado por vibrantes juegos de luz. Su organización compositiva fue cuidadosamente planificada por el artista, según demuestran los variados bocetos preparatorios que se conservan. Así, por ejemplo, el que lleva por título *Contrabandier aragonais*(Sic), conservado en la Jane Joel Knox Collection (Virginia, U.S.A.), o el llamado *Study for an Aragonese Smuggler* del Art Institute of Chicago⁹⁴⁶, que se concentra en la porción más significativa de la composición en que la luz se focaliza en las formas para resaltar el gesto espontáneo del personaje.

Es precisamente este boceto el que mejor refleja la observación atenta que demuestra Turner Dannat en relación a ciertas obras de inspiración española ejecutadas por Édouard Manet a principios de los años 60⁹⁴⁷, que recogen este mismo gesto tan español de beber del botijo a través de un mismo personaje: *The Water Drinker (The "Régade"*. 1861–62, The Art Institute of Chicago), y el grabado *The Gypsies*, 1862⁹⁴⁸. En particular, los dos personajes masculinos de éste último, podrían haber servido a Turner-Dannat de modelo para diseñar el suyo propio en un ejercicio de síntesis y adaptación. De tal manera, puede decirse que el artista americano filtra su apreciación de lo español a través de la mirada

⁹⁴⁴ De 1904 a 1922, es integrada en los fondos del musée du Luxembourg, París; entre 1922 y 1946, permanece en el Musée du Louvre, galerie du Jeu de Paume, París; entre 1946 y 1977, en el musée national d'Art moderne, París; en 1977, vuelve al musée du Louvre y en 1986, su conservación es confiada al parisino musée d'Orsay. Desde 1991, está depositada en el musée national de la Coopération franco-américaine de Blérancourt.

⁹⁴⁵ *Contrebandier aragonais*, 1883, Óleo sobre lienzo, 280 x 170 cm, Número inventario: RF 1977-130; LUX 1247P ; J DE P 14 P.

⁹⁴⁶ *Study for an Aragonese Smuggler*. Óleo sobre lienzo. 81,6 x 59,7 cm. Firmado arriba/derecha: "W.T. Dannat."

⁹⁴⁷ Esta relación es advertida ya por la crítica del momento: "M. William Dannat nous revient d'Espagne, naturellement, avec une Madrilène, et surtout un contrebandier aragonais debout, bras levés, buvant, en une pose d' une martialité et d'une crânerie qui n'ont rien à envier aux meilleurs Manet". *Magasin littéraire*, Volume 11, 2e partie, Paris, 1894.

⁹⁴⁸ ROSENTHAL, Léon, "Manet et l'Espagne", *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, septiembre-octubre de 1925, Vol.12, nº 760, p. 208.

de Manet, profundamente atraído a su vez por Goya, el aragonés universal, cuya unánime admiración entre los pintores del último tercio del siglo XIX se trasluce como raíz de muchas de las elucubraciones del realismo en torno al carácter, las costumbres y el alma españoles⁹⁴⁹. Dentro de las tradiciones españolas más asentadas, la de beber “à la régolade”, tanto de la bota como del botijo, resulta una de las más idiosincráticas, y así es reflejado por numerosos pintores españoles o extranjeros que recrean nuestro mundo tradicional: podemos recordar a este respecto el cartón para tapiz llamado *El bebedor*, de Francisco de Goya (1777, Madrid, Museo del Prado) o, en tono menor, el interesante dibujo *Cauterets. À la frontière d’Espagne. Contrebandiers Espagnols*, del artista romántico Charles de Fleuriot (Toulouse, Musée Paul Dupuy).

⁹⁴⁹ Turner Dannat sintió una profunda admiración por Goya, de quien llegó a adquirir varios cuadros como *El Conde de Miranda* (1774, Museo Lázaro Galdiano de Madrid), *Don Pedro, Duque de Osuna* (1785, The Frick Collection, Nueva York) y el retrato de *Andrés Peral* (1798, National Gallery of Art, Londres).



Fig. 194. William Turner Dannat
Study for An Aragonese Smuggler, 1881
Óleo sobre lienzo, 81,6 x 59,7 cm
The Art Institute of Chicago (U.S.A.)



Fig. 195. William Turner Dannat
Le Contrabandier Aragonais (1882)
Óleo sobre panel, 15 x 10 cm
Jane Joel Knox Collection (U.S.A.)



Fig. 196. Édouard Manet
The Water Drinker (The "Régalade"). 1861–62
Óleo sobre lienzo, 61,8 x 54,3 cm
(Otras denominaciones: *Le buveur d'eau* y *Boy with Pitcher*)
The Art Institute of Chicago (U.S.A.)⁹⁵⁰

⁹⁵⁰ Bequest of Katharine Dexter McCormick, 1968.303.



Fig. 197. Henri Charles Guérard (sobre Édouard Manet)
The Water Drinker (1884)

Tamaño de la imagen: 18,30 x 15,20 cm. 32,1 x 25,5 cm, tamaño completo.
Aguafuerte y aguatinta, punta seca sobre papel.
The Art Institute of Chicago (U.S.A.)



Fig. 198. Édouard Manet
Le buveur d'eau. (Hacia 1865)
Agua-fuerte y punta seca. 18 x 13,5 cm (imagen); 23,7 x 15,78 cm tamaño de la hoja
Firmado abajo a la izquierda: Manet
Plancha número 12 del álbum *Manet Trente eaux-fortes*, éd. A. Strölin, 1905



Fig. 199. Édouard Manet
The Gypsies, 1862⁹⁵¹

⁹⁵¹ ROSENTHAL, Léon, *Opus Cit.*, p. 208.



Fig. 200. Francisco de Goya.
El bebedor (1777)
 Cartón para tapiz. Óleo sobre lienzo. 107 x 151 cm
 Madrid, Museo del Prado

Contrariamente al cliché literario del bandolero o contrabandista romántico, misterioso, imprevisible y oscuro, normalmente apostado en algún sendero rocoso, o inmerso en el salvaje ambiente natural que era consustancial a su modo desordenado y libre de vivir, el protagonista del cuadro de Dannat aparece posando en un tranquilo y luminoso interior, como si hubiera sido pintado en estudio usando un modelo al efecto.⁹⁵² De tal modo, se trasluce en este novedoso tratamiento una nueva curiosidad por llegar más lejos en el descubrimiento de una intimidad que ya no se presume extraña y perturbadora. Las emocionantes aventuras, las bravuconerías y poses jactanciosas del “contrabandista romántico” son sustituidas por la encarnación inocente del tema en un muchacho detenido en un momento intrascendente de su cotidianeidad, cuya figura está

⁹⁵² BOONE, M. Elizabeth y LORENTE, Jesús Pedro, *Opus Cit.*, p. 50.

inmersa en un ambiente despojado, casi monástico, protagonizado por la luz cenital proveniente de un alto ventanuco. Los atributos de su oficio son mínimos: apenas un saco y una soga sirven de referencia a su actividad ilícita. El espacio casi vacío, significado por las vibrantes luminiscencias que modelan los contornos de la forma, remite a los ambientes sobrios y monocromáticos velazqueños en que las figuras parecen gravitar ambiguamente con una sensación tan onírica, como impactantemente “real”.

En sus apreciaciones, la crítica francesa supo llegar más allá de la simple valoración de sus atractivos iconográficos, resaltando las calidades pictóricas intrínsecas de esta bella composición, las armonías sutiles de su austero colorido, y la buena resolución de los complejos problemas lumínicos planteados. J. Buisson, destaca:

Le Contrebandier Aragonais est l'oeuvre d'un fin coloriste. Sous l'apparence monochrome de l'ensemble, un œil exercé découvre aisément la gamme vauée et délicate des tons gris heureusement associés à la couleur bleue et violette du costume et aux luisants qu'un jour venu d'en haut jette à profusion sur la tête du buveur, sur le vase, sur le filet d'eau, sur les mains. La figure est comme rayonnante de lumière, l'air est vibrant, l'unité parfaite. Notre temps a un grand faible pour ce genre de coloristes qui sont surtout des harmonistes et ce n'est pas moi qui le contredirai sur ce point.

Puisqu'il empruntait son sujet à l'Espagne M. Dannat a bien fait de se souvenir de la sobriété de Vélasquez et de la simplicité de sa palette. Que ne lui a-t-il emprunté la sûreté la fermeté, la sincérité de cet extraordinaire dessin qui semble la réalité même? Son Aragonais, sans doute est bien campé mais le détail de la tête, des mains des parties nues, ne supporte pas un examen rigoureux. C'est, surtout l'effet lumineux et cet effet presque seul qui a préoccupé le peintre. Que de fois en Roussillon ou en Espagne, je me suis arrêté devant des paysans buvant à la régale et pas une fois sans ressentir l'impression que m'eût donné un bronze antique tant l'attitude était grave, sculptural, le corps équilibré, les lignes admirable! On peut aussi contester la qualité des tons de chair trop blancs, bleus et transparents. Il fallait encore demander à Vélasquez

*le secret de cette peau mate espagnole où le soupçon de la circulation sous cutanée est si discret, où la vie ne se révèle que par les luisants sur les saillies de l'ossature et par l'éclat des lèvres et des yeux.*⁹⁵³

La representación de la figura en tres cuartos refuerza la sensación de profundidad espacial; las piernas separadas, sólidamente ancladas al suelo, el gesto de las manos sujetando con determinación el botijo, denotan muy sutilmente una idea de firmeza muy “aragonesa”, que nuestros propios antepasados supieron reconocer como propia, tal y como demuestra la difusión de esta imagen en algunos semanarios ilustrados españoles: *La Ilustración Ibérica*, en su número del 2 de febrero de 1884, la reproduce en soporte xilográfico firmado por Jonnard⁹⁵⁴ con el título de “Un aragonés”. El mismo grabado es publicado algunos años después en la revista *Aragón Artístico*⁹⁵⁵ (1888) acompañado del siguiente texto, muy explícito al respecto:

*Los Estados-Unidos norteamericanos van picando ya en historia. No contentos con haber obtenido en La California vino de Jerez, han dado en la flor de querer competir con la vieja Europa en el terreno artístico, y así se va formando una escuela que cuenta ya con notabilísimos pintores, siendo uno de ellos Mr. Dannat, discípulo del semi-español Carolus Dundand ¿Quién atinaría jamás en que esta figura de aragonés tan exacta y tan enérgica pudiera ser original de un yankee? Y, sin embargo, así es. Carlos Durán es uno de los pintores que más han estudiado y mejor conocen a Velázquez y las lecciones del maestro se ven perfectamente traducidas en las obras del discípulo. Nuestros plácemes, por lo tanto, a Mr. Dannat que tan bien comprende el carácter de los valientes y fornidos hijos de Aragón.*⁹⁵⁶

⁹⁵³ BUISSON, J, “Exposition de peinture, de sculpture, d’Art rétrospectif et d’Archéologie de la Société des Arts et des Sciences de Carcassonne”, *Mémoires de la Société des Arts et des Sciences de Carcassonne*, Tome V, Carcassonne, F. Pomiès, 1886, Pp. 64-65.

⁹⁵⁴ Un aragonés, *La Ilustración Ibérica*, 2 de febrero de 1884, xilografía Jonnard.

⁹⁵⁵ *Aragón Artístico, Revista musical y literaria*, Félix Villagrasa editor, Zaragoza, 30 de octubre de 1888, Año I, nº 3, p. 8.

⁹⁵⁶ Redacción, “Un aragonés. Cuadro de Dannat”, *Aragón Artístico*, ídem, p. 7.

La popularidad alcanzada por este óleo indujo probablemente a Turner-Dannat a tratar en el futuro otros asuntos aragoneses “gracias a lo cual consiguió destacar frente a la mayoría de sus colegas, que siguieron enfangados en tópicos andaluces” como bien advierten Elizabeth M. Boone y Jesús Pedro Lorente en su interesante artículo conjunto “Baturros imaginarios. La visión de Aragón en la pintura decimonónica extranjera”⁹⁵⁷. Obras como *Un quatuor* (Salon de 1884)⁹⁵⁸ y *A Sacristy in Aragon* (Salon de 1886, Rifkin Fine Arts de New York)⁹⁵⁹, prosiguen en esta específica línea costumbrista, cuyas bazas más importantes estribaban en el carácter exótico de las indumentarias portadas por los personajes, que no eran aun familiares para el público europeo, excitando por ello gran curiosidad⁹⁶⁰.

⁹⁵⁷ BOONE, M. Elizabeth y LORENTE, Jesús Pedro, *Opus Cit.*, p. 50.

⁹⁵⁸ Número 651 del Catálogo del Salon des Artistes Françaises correspondiente a 1884: *Catalogue illustré. Salon de 1884*, Paris, Baschet, 1884, p. 20. Con el título de *The Quartette*, se conserva actualmente en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. 1884. Óleo sobre lienzo, 239,7 x 235,6 cm.

⁹⁵⁹ *A Sacristy in Aragon*. 1886. Rifkin Fine Arts, New York. Óleo sobre lienzo, 134,6 x 142,2 cm.

⁹⁶⁰ BOONE, M. Elizabeth y LORENTE, Jesús Pedro, *Opus Cit.*



Fig. 201. William Turner Dannat
The Quartette (1884). Óleo sobre lienzo. 239,7 x 235,6 cm
New York, Metropolitan Museum of Art 1884

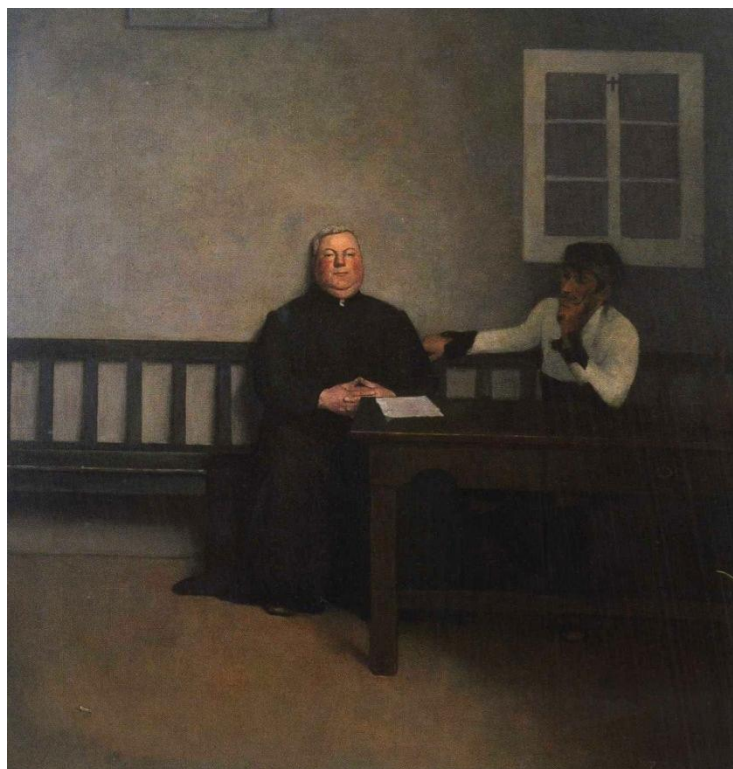


Fig. 202. William Turner Dannat
A Sacristy in Aragon
Óleo sobre lienzo, 53 x 56 cm
New York. Rifkin Fine Arts

En la formulación compositiva de *Un Quatuor*, el artista no presta atención a la coherencia que los elementos iconográficos debieran haber mantenido entre sí en una obra de estas características, y un baturro cantando, vestido con una elegante chaquetilla o chibón, se mezcla sin complejos con una cantaora andaluza que toca las castañuelas con ademán ausente, rodeada por los componentes de una “rondalla”: “En cualquier caso -señalan Boone y Lorente- el público francés no llegó a percatarse de la falta de rigor en esta escena costumbrista, y tampoco los críticos norteamericanos, aún menos familiarizados con el folklore español...”⁹⁶¹ Los mismos elementos de “caracterización” -varias prendas típicamente aragonesas- son compartidas por dos personajes diferentes en cada una de estas dos composiciones, lo cual puede aportarnos algunas pistas sobre los métodos de trabajo, eminentemente imaginativos, puestos en juego por Turner-Dannat. De forma muy probable, el americano no tomó del natural sus iconografías, sino que éstas fueron recreadas en su estudio parisino a partir de algunos elementos de “apoyatura”. Nos referimos al uso del cachirulo y, sobre todo, del llamado chibón, jubón o chipón –según las zonas- chaquetilla confeccionada con bayeta blanca, a menudo ribeteada con adornos “de mirallete” o trencilla negra. Se trata de una prenda que era extensamente usada en los altos valles jacetanos de Ansó y Echo en los días señalados del calendario tradicional, y el modelo aprovechado versátilmente por el artista americano para dos de sus “aragoneses” destaca por la originalidad de las piezas de color negro que resaltan los puños, las coderas y el cuello de pico.

Los temas aragoneses -que le habían permitido poner en práctica, con gran éxito durante una parte de la década de los 80, una particular combinación entre ciertos aspectos anecdóticos de la España católica y la España folklórica- quedan atrás. En el futuro, el artista se intrincará por vías más experimentales y variadas, con toda la libertad que le facilitaba su independencia económica: en 1896, comienza una larga investigación de ocho años en las técnicas pictóricas de los viejos maestros, llevada a cabo con la ayuda de herramientas de raspado y de disolventes. Este estudio, a

⁹⁶¹ *Ídem.*

su vez, le condujo directamente al desarrollo de un trabajo más maduro que le reportó un reconocimiento generalizado. En 1899 es nombrado Chevalier de la Légion d'Honneur y en 1900 se le concede el grado de oficial de la misma orden. Hacia 1900 sus referencias han cambiado notablemente, según advierte Léonce Bénédite en su comentario a la exposición Universal de aquel año: "Depuis longtemps M. Dannat a renoncé à prendre conseil de Velasquez ou de Goya. Il tourne ses préférences vers Lawrence et Gainsborough"⁹⁶². Hacia 1915 sus investigaciones le orientan a la construcción de paisajes imaginarios y temas fantásticos.⁹⁶³

⁹⁶² BÉNÉDITE, Léonce, *Histoire des Beaux-Arts 1800-1900*, Paris, Ernest Flammarion Éditeur, 1909, p. 512.

⁹⁶³ Una aproximación a su última etapa productiva puede extraerse de la lectura de los siguientes artículos: DAYOT, Armand, "William T. Dannat", *Craftman*, 6 de mayo de 1907, Pp.154-161 y OPP, Julia F., "William T.Dannat", *Munsey's Magazine*, 13 de agosto de 1895, Pp. 513-516.

4.15. VUILLEFROY, Dominique-Félix de (Paris, 1841- Maisons Laffitte, 1918)

Alumno de Ernest Hébert (1817-1908) y Léon Bonnat (1833-1922), el parisino Dominique-Félix de Vuillefroy fue entomólogo de profesión⁹⁶⁴ y no comenzó a exponer hasta 1867, debutando en el salón parisino de aquel año con un paisaje marítimo: *La Côte de Grâce à Honfleur*. De Vuillefroy, que ocupaba entonces el cargo de auditor del Consejo de Estado, pidió su cese como funcionario para dedicarse enteramente a su verdadera vocación, la pintura animalista. A partir de 1868, comienza a enviar a los salones algunas composiciones que le proporcionan un apreciable éxito: *Harde de cerfs y Chevreuils sur la neige*; 1869: *Attelage de bœufs à Saint-Jean-de-Luz*; 1870: *Le Matin dans le Bas-Bréau (Forêt de Fontainebleau)*; 1872: *Novembre, forêt de Fontainebleau*; 1874: *Un Herbage et Meules dans la plaine de Chailly*; 1875: *La Rue d'Allemagne à la Villette et un Franc marché, en Picardie*; 1877: *Souvenir du Morvan*. Tras realizar varios viajes a las reservas pintorescas de Artois, Auvernia y Normandía, el artista se traslada a Suiza, país que le inspira una de sus obras más conocidas, *Troupeau de vaches dans l'Oberland* (Musée des Beaux-Arts d'Amiens), que fue adquirida por el Estado en el salón de 1879. Viajó también a España al menos en dos ocasiones: antes de 1869, y hacia 1890. Este último viaje le inspiró numerosas obras que presentó en años sucesivos en los salones; así, *A Posada in Old Castille* (1891) (mostrada también en la Exposición Universal de Columbia de 1893⁹⁶⁵); *Une venta dans la Sierra d'Avila*, expuesta en el salón de París del mismo año⁹⁶⁶; *Ânes à Avila* en el salón de 1894⁹⁶⁷, *Taureaux espagnols dans le*

⁹⁶⁴ El artista publicó una serie de tratados y estudios dentro de esta especialidad. Uno de los más reconocidos: DE VUILLEFROY, F, "Insectes nouveaux de la faune européenne", *L'Abeille, Mémoires d'Entomologie*, Tomo V, Paris, 1868-1869. Pp.289-295.

⁹⁶⁵ Con el título de *Une posada en vieille Castille* se presentó en el Salón de 1892 (número de catálogo 1674) En: BASCHET (editor), *Catalogue illustré. Salon de 1892*, Paris, Ludovic Baschet Éditeur, 1892. Una reproducción de esta obra con el título *La Posada del Poltre á Avila (Posada del Rastro)*, se publicó en el catálogo de la subasta de su taller: ROGER-MILÈS, Léon, *Catalogue des tableaux et aquarelles provenant de l'atelier de F. de Vuillefroy*, Paris, Galerie G. Petit, 1907.

⁹⁶⁶ Número 1777 del catálogo. *Catalogue illustré. Salon de 1893*, Paris, Ludovic Baschet éditeur, 1893.

⁹⁶⁷ Número 1832 del catálogo. *Catalogue illustré. Salon de 1894*, Paris, Ludovic Baschet éditeur, 1894.

*Guadarrama*⁹⁶⁸, en el de 1895 y *Environs d'Alicante*, en el de 1896⁹⁶⁹. Consiguió medallas en los salones de 1870, 1875 y 1879. En 1880 fue nombrado Chevalier de la Legion d'Honneur y le fue otorgada una medalla de oro en la Exposición Universal de 1889.

Existen varias obras de De Vuillefroy inspiradas por los movimientos transhumantes de pastores y ganados en diversos ambientes naturales. Dentro de esta temática tan suya, es especialmente representativa su obra *Espagnols d'Aragon se rendant à la foire*, presentada en el Salon de 1891 junto a otra composición con título *Vaches dans les chardons*⁹⁷⁰. Conocemos la primera de ellas gracias a un fotograbado en sepia publicado en 1891⁹⁷¹, que nos permite apreciar sus características iconográficas, sin poder confirmar su existencia o lugar de conservación actuales. Esta obra parece seguir las preferencias iconográficas puestas de moda por el naturalismo animalista de Rosa Bonheur, que hemos analizado en apartado anterior. Al igual que la artista bordelesa, Vuillefroy se siente atraído por plasmar con óptica verista una atractiva combinación de gentes y animales inmersos en el privilegiado entorno natural de la frontera pirenaica. Su estricto realismo implica un conocimiento exacto de las vestimentas y de los usos y costumbres de los pastores. Con una composición piramidal muy equilibrada, dotada de un atractivo dinamismo contenido, y un ambiente sensible a los efectos lumínicos, la imagen se estructura en varios planos con diversos grados de definición atmosférica. Paul Lefort, señala:

Le consciencieux artiste s'est à bon droit, préoccupé de rendre avec sincérité les jeux du rayon, caressant les formes et les choses,

⁹⁶⁸ Número 1906 del catálogo. *Catalogue illustré. Salón de 1895*, Paris, Ludovic Baschet éditeur, 1895.

⁹⁶⁹ Número 2019 del catálogo. *Catalogue illustré. Salón de 1896*, Paris, Ludovic Baschet éditeur, 1896.

⁹⁷⁰ Números de catálogo 1676 y 1677, respectivamente. *Catalogue illustré. Salón de 1891*, Paris, Ludovic Baschet Éditeur, 1891.

⁹⁷¹ Fotograbado en sepia. Tamaño de papel: 23.1 x 33.3 cm Tamaño de la imagen: 12.3 x 17.2 cm.

*noyant les contours et enveloppant tout son spectacle d'une atmosphère baignée d'air et de lumière.*⁹⁷²

Estos intereses nos recuerdan que estamos en un tiempo en que el impresionismo ha triunfado

En sus *Aragonaïses se rendant à la foire*, el sol rasante ilumina con sutileza la rala vegetación propia de los altos pastos de montaña y modela en contraluz al grupo de figuras del primer plano -en el que destaca la de una mujer que porta en brazos a un niño pequeño- sin ocultar los detalles de los diversos aderezos de las bestias y los pormenores de las vestimentas de estos aragoneses de paso por la frontera. El segundo grupo, algo más alejado e impreciso en sus detalles, se deja envolver dulcemente por la luz dorada y acariciadora del atardecer pirenaico, anunciando a su espalda la presencia elíptica del grandioso paisaje montaños. El conjunto expresa una honda melancolía, un profundo lirismo; Las actitudes de sus personajes, ensimismados en el silencio de su épico peregrinar por los altos puertos, resultan muy naturales, denotando al mismo tiempo una gran dignidad.

Su concepción compositiva general, la disposición en avanzadilla de las figuras y animales y el sensible tratamiento de su luz, recuerdan poderosamente a una composición del artista Léon Belly (1827-1877) considerada como una de las obras maestras de la pintura orientalista: *Pèlerins allant à la Mecque*⁹⁷³. Esta obra, que alcanzó un gran reconocimiento en el siglo XIX, fue comprada por el Estado francés y expuesta en el Musée de Luxembourg hasta 1881, donde De Vuillefroy pudo conocerla.

⁹⁷² LEFORT, Paul, *Les chefs-d'oeuvre de l'Art au XIX siècle (Vol.3), La peinture française actuelle (1870-1890)*, Paris, La Librairie Illustrée, 189, Pp. 132-134.

⁹⁷³ *Pèlerins allant à la Mecque*. Óleo sobre lienzo, 161 x 242 cm. Firmada y datada en 1861 y expuesta en el salón del mismo año. El pintor pone en esta obra al conjunto de figuras y animales en un complejo contraluz que resuelve con gran maestría. Actualmente se conserva en el parisino Musée D'Orsay.

F DE VUILLEFROY



Fig. 203. Dominique-Félix de Vuillefroy
Aragonaises se rendant à la foire
Fotograbado en sepia
Tamaño de papel: 23.1 x 33.3 cm Tamaño de la imagen: 12.3 x 17.2 cm

El ambiente general del grupo humano sugerido por la obra de De Vuillefroy ha cambiado muy poco del descrito, casi un siglo antes, por el escritor Louis Ramond de Carbonnières, cuando éste encuentra maravillado uno de estos pintorescos conjuntos aragoneses en su tránsito estacional por las milenarias rutas fronterizas, que tanto llamaron la atención de los artistas franceses de paso por nuestra frontera:

*Tout le long de l'étroit passage que je viens de décrire, nous avons rencontré les bergers des monts voisins de l'Espagne, qui en descendaient pour changer de pâturages. Chacun chassait devant soi son bétail. Un jeune berger marchait à la tête de chaque troupeau. Appelant, de la voix et de la cloche, les brebis qui le suivaient avec incertitude, et les chèvres aventurières qui s'écartaient sans cesse. Les vaches marchaient après les brebis, non comme dans les Alpes, la tête haute, et l'oeil menaçant; mais l'air inquiet, et effarouchées de tous les objets nouveaux. Après les vaches, venaient les juments, leurs poulains étourdis, les jeunes mulets, plus malins mais plus prudent; et enfin le patriarche et la femme à cheval; les jeunes enfants en croupe; le nourrisson dans les bras de la mère, couvert d'un pli de son gran voile écarlate; la fille occupée à filer sur la monture; le petit garçon à pied, coiffé du chaudron; l'adolescent armé en chasseur; et celui des fils, que la confiance de la famille avait plus particulièrement préposé au foin du bétail, distingué par le sac à sel, orné d'une grande croix rouge.*⁹⁷⁴

De Vuillefroy realizó algunas otras obras con semejante iconografía inspirada en los altos puertos pirenaicos, aunque desconocemos los pormenores del viaje o viajes concretos en que pudo recoger estos motivos⁹⁷⁵. Las obras de este interesante artista circulan en el pujante comercio privado del arte y las antigüedades, donde son muy buscadas y altamente cotizadas. Precisamente, una casa de subastas

⁹⁷⁴ RAMOND DE CARBONNIÈRES, Louis, *Observations faites dans les Pyrénées*, Paris, Belin, 1789, p. 63.

⁹⁷⁵ En el curso de sus estudios como entomólogo, De Vuillefroy recorrió ampliamente las zonas de la frontera hispano-francesa. En 1869, descubrió una nueva especie de coleóptero pirenaico: el *Anophthalmus navaricus*. En: DE VUILLEFROY, "Description d'une nouvelle spèce française de coléoptères", *Annales de la Société Entomologique de France*, IV série, Tome IX, Paris, 1869, p. 49.

austriaca ha adjudicado recientemente otra interesante composición de iconografía aragonesa que ha pasado a manos privadas.

Por sus características –toques rápidos de pincel, indefinición de los detalles, etc- puede pensarse que esta obra, con título de *Driving Cattle onto the Mountain*, se trata de un estudio preparatorio para la composición anterior, dado que algunos de sus elementos -como el grupo de figuras del primer término y la mujer con el niño en brazos- son exactamente idénticos. Pero también podría corresponder a un boceto para una composición diferente dentro de una fórmula similar, ya que presenta cambios significativos con respecto a la anterior en cuanto al tratamiento de su luz – que en esta ocasión refleja las filtraciones del tránsito de las altas nubes por el cielo pirenaico- y sobre todo por su encuadre aéreo y la estructuración de su paisaje de fondo, que intenta expresar la grandiosidad de la alta montaña, plasmada aquí como un mundo frío y mineral envuelto entre nieblas y nieves perpetuas. Mundos plenos de belleza, en perfecta armonía con el grupo de pastores aragoneses y bestias que, en perfecta simbiosis, por él transitan.

Podrían existir otras composiciones de De Vuillefroy dentro de la línea iconográfica de nuestro interés, pero su localización es muy compleja por las razones anteriormente expuestas, debiéndonos limitar, lamentable y casi necesariamente, a las reproducciones de época editadas dentro de la bibliografía disponible. Otro óleo sobre lienzo, con el inequívoco título de *Bergers aragonais*, se conserva en el Musée Salies de Bagnères-de-Bigorre⁹⁷⁶.

⁹⁷⁶ Número de inventario: 923-24-170.

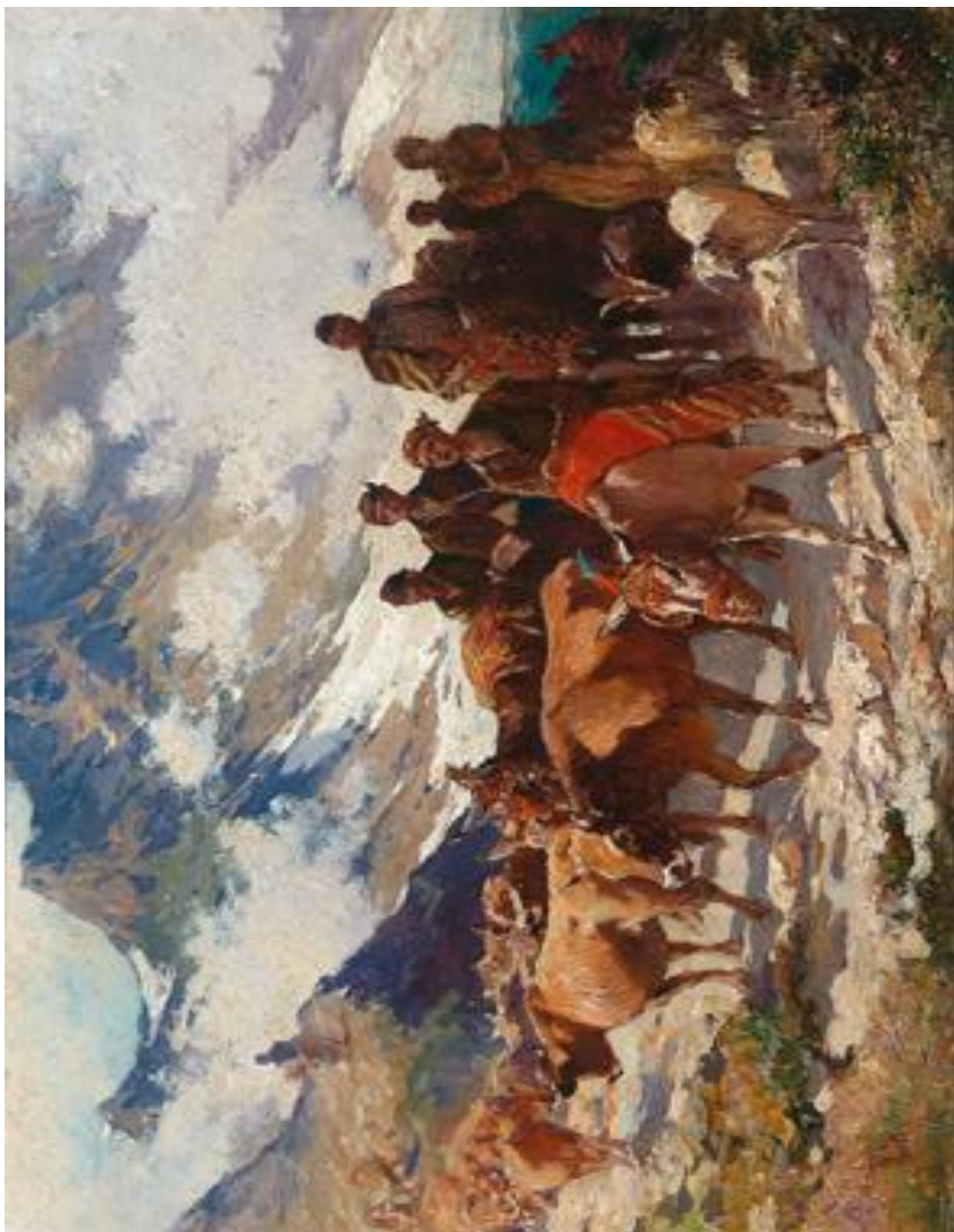


Fig. 204. Dominique-Félix de Vuillefroy
*Driving Cattle onto the Mountain*⁹⁷⁷
Óleo sobre lienzo, 60 x 80,5 cm

⁹⁷⁷ Subastado en: Palais Dorotheum, Viena, 25 de mayo de 2009, N° de lote 76.

5. LA FRONTERA BAJO EL SIGNO DEL HISPANISMO

5.1. **BERGÈS, Georges-Prosper-Ernest** (Bayonne, 1870-Anglet, 1935)

El bayonés Georges Bergès se formó con el pintor Achile Zo (1826-1901) en la Escuela Municipal de Dibujo de su ciudad natal y, posteriormente, fue discípulo en París de Albert Maignan (1845-1909) y Léon Bonnat (1833-1922)⁹⁷⁸. Este último, especialmente, contaba con un importante bagaje hispanista, pues había comenzado sus estudios en Madrid con Federico de Madrazo, educándose en el culto al museo del Prado y la devoción a sus grandes maestros, valores que transmitirá a la nueva generación de pintores de la llamada “escuela bayonesa”, conformada, además del artista que nos ocupa, por Gabriel Deluc (1883-1916), Eugène Pascau (1875-1944), Denis Etcheverry (1867-1950), y Henri Zo (1873-1933), entre otros.

En los comienzos de su carrera, Bergès desarrolla –como es propio entre los pintores realistas de su tiempo- principalmente temáticas bíblicas y mitológicas, alternando su presencia en los salones de la capital francesa con envíos a los correspondientes de la Société des Amis des Arts de Pau⁹⁷⁹. En 1894 expone en este último la composición *Soir à Nazareth*, y, en 1895, *La Fuite en Egypte*, que fue adquirida por la municipalidad de la capital bearnesa⁹⁸⁰. Entre el 15 de enero y el 15 de marzo de 1897, presenta en Pau dos composiciones de interés para nuestro estudio: la titulada *Saint-Georges vainqueur* -conservada actualmente en la iglesia bayonesa de Saint-André- junto a otra obra netamente de género con título *Intérieur à Anso (Haut Aragon)* en localización actual desconocida. Tal vez este interior altoaragonés, que hizo posible la obtención para su autor de

⁹⁷⁸ BÉNÉDITE, Léonce “Léon Bonnat (1833-1922)”, *Gazette des Beaux-Arts*, vol. VII, n.º 733, París, enero de 1923, Pp. 1-15.

⁹⁷⁹ Una aproximación a la obra de este interesante artista bayonés la proporciona: PRIEUR, Béatrice, *L'oeuvre de Georges Bergès (1870-1935)*, mémoire de DEA, Université Bordeaux III, n.º 66, vol 2, Bordeaux, 1999. Otra biografía reseñable: JEANPIERRE, H, “Georges Bergès-Peintre du bonheur”, *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne*, N.º 123, Bayonne, Journet, 1969, Pp.127-151.

⁹⁸⁰ *La fuite en Egypte*, 1895, Óleo sobre lienzo, 90 x 147 cm. Pau, Musée des Beaux-Arts. Número de inventario: 895.1.2. AMBROISE, Guillaume, SEGURA, Patrick, VAZQUEZ, Dominique, *Peintures du XIX ème siècle, Musée des Beaux-Arts de Pau*, Bordeaux, Le Festin, 2007, p. 136.

una medalla de oro en dicho salón⁹⁸¹, y de una beca de viaje a España, sea una de las primeras obras de inspiración netamente española en la actividad creativa de un artista que enfocará su producción posterior dentro de un inquebrantable hispanismo. Ambas composiciones fueron presentadas también en el parisino Salon de la Société des Artistes Français de aquel mismo año⁹⁸². Pero, si bien su *Saint- Georges* goza de una amplia difusión iconográfica⁹⁸³ y es objeto de algunos comentarios críticos de interés, no ocurre así con su obra de inspiración ansotana, de la que sólo podemos concretar de alguna forma su temática por lo explícito de su título, curiosamente homónimo a ciertas producciones del artista Alexandre Antigna inspiradas por el mundo tradicional de los Pirineos españoles en la temprana época de mediados de los años 60. En efecto, una obra del maestro realista orleanés con este mismo título *-Intérieur à Anso (Haut Aragon)-*, había sido presentada en Gand en 1865⁹⁸⁴. Es altamente probable que para la concreción de esta escena ansotana Bergès efectuara algún viaje al Altoaragón -relativamente accesible desde el país vasco francés- y pudieran existir otras obras con esta misma orientación iconográfica tan específica en su producción de los años 90, ya que en este momento parece moverse en un contexto ecléctico que le permite alternar las temáticas bíblicas o mitológicas, con algunos temas propios de la pintura de género, dentro de los cuales alcanzan cierta presencia también los inspirados por el mundo tradicional vasco, según puede deducirse del movimiento de su obra en el actual mercado de las subastas (*Femme en noir dans une rue de village basque*, 1891)⁹⁸⁵.

⁹⁸² Números de catálogo 136 y 135, respectivamente. BASCHET (editor), *Catalogue illustré. Salón de 1897*, Paris, Ludovic Baschet Éditeur, 1897.

⁹⁸³ Entre otras reproducciones En: BASCHET (editor), *Catalogue illustré. Salón de 1897*, Paris, Ludovic Baschet Éditeur, 1897, p. 149 y MAIGNAN, Albert, "Le Salon de 1897. Société des artistes français (Champs Élysées). 3e et dernier article", *Gazette des Beaux-Arts*, Année 39, 3e période, Tome XVIII, 481 livraison, Paris, 1^o de julio de 1897, p. 51.

⁹⁸⁴ Société pour L'encouragement des Beaux-Arts dans la ville de Gand, *XXVI Exposition Nationale et Triennale de Gand. Salon de 1865. Notice sur les tableaux et les objets d'arts exposés au Palais de l'Université*, Gand, Imprimerie de Eug. Vanderhaeghen, p. 24. (Número 13 del catálogo).

⁹⁸⁵ Subastado en la sala Carayol, Francia, el 18 de febrero de 1990.

De hecho, su *Saint-Georges* mezcla sin complejos las convecciones iconográficas de distintos géneros -el hagiográfico o histórico, con el costumbrista-, algo que llamó mucho la atención de los críticos del momento, como advierte por ejemplo Gaston Schefer:

Le Saint Georges de M. Georges Berge est un tableau original. Voilà un Saint Georges que nous n'avons pas encore rencontré par-tout; ce n'est pas l'éternel cavalier, fonçant au galop de son cheval, la lance baissée, sur un gros serpent qui se tortille devant lui. M. Georges Berge a négligé le combat et peint la victoire. Son Saint Georges, vainqueur, traîne, attaché à l'arçon de sa selle, le monstre moitié oiseau, moitié reptile, gardant encore dans le ventre le tronçon de lance brisée.⁹⁸⁶ (...) Derrière, un groupe de femmes regardent le héros, les unes avec un geste d'admiration pieuse devant la merveille de cette victoire, l'autre, une femme du peuple qui porte son nourrisson sur son dos, ayant à peine un coup d'œil pour le monstre et pressée seulement de rentrer au logis, sa cruche pleine. (...) Tous les personnages de cette scène, sans omettre le cheval, ont le geste exact. (...) les femmes à la fontaine sont exécutées avec le soin réservé d'ordinaire aux personnages de premier plan. Bref, tout concourt à faire du Saint Georges de M. Berge un tableau des plus intéressants.⁹⁸⁷

⁹⁸⁶ SCHEFER, Gaston, *Le Salon de 1897*, Paris, Goupil & Cie, 1897, p. 9.

⁹⁸⁷ *Ibidem*.



Fig. 205. Georges Bergès
Saint Georges vainqueur
 (d'après Georges Bergès, par Rodriguez)
 (hacia 1890)

Société Française des amis des arts
 Aguafuerte. Tamaño de la hoja, 46 x 32 cm; formato sin márgenes 26 x 20 cm

Lo interesante de esta obra es que, en su ambientación, el artista parece tomar buena nota de las indumentarias típicas del valle pirenaico de Ansó, conocidas en su más probable viaje por la zona, que le permitió tantear los recursos hispanos en ese momento a su alcance; en efecto, si se analizan algunos elementos de su composición dedicada al santo, podemos observar como el artista recrea, de forma algo libre pero inequívoca, las inusuales indumentarias ansotanas en la construcción de los personajes secundarios femeninos, que abandonan su cotidiana tarea de portar agua de la fuente ante la presencia inusitada del santo y el extraño monstruo que éste acarrea, rompiendo la coherencia propia de una escena típicamente costumbrista de “femmes à la fontaine”⁹⁸⁸. En particular

⁹⁸⁸ Véase como ejemplo, ANTIGNA, Alexandre, “Une fontaine à Anso (Haut-Aragon). Dessin de Janet Lange d’après le tableau de M. Antigna”, *Le Magasin Pittoresque*, Édouard Charton, Année 33, Paris 1865, p. 9. (Xilografía a contrafibra, 15 x 10,5 cm).

el artista toma como modelo las típicas “basquiñas” y las mantillas ansotanas, que confieren al grupo de figuras una cierta impresión de “antigüedad”, de pertenencia a un “tiempo mítico” que va muy bien al complejo y rompedor discurso narrativo de la escena.



Fig. 206. Georges Bergès
Saint Georges vainqueur (Detalle)

En la fase de su producción en que realiza estas obras, Bergès denota ya los rasgos esenciales que marcarán en el futuro su particular estilo, especialmente un “tempérament robuste porté d’instinct vers le concert des notes chaudes et vibrantes”⁹⁸⁹. De cualquier manera, su primera orientación hacia la expresión de una España más “auténtica”, que parece señalar esta incipiente atención a los recursos altoaragoneses, queda eclipsada por su descubrimiento de la luz meridional española, a

⁹⁸⁹ MIGNAN, Albert, “Le Salon de 1897. Société des artistes français (Champs Élysées). 3e et dernier article”, *Gazette des Beaux-Arts*, Année 39, 3e période, Tome XVIII, 481 livraison, París, 1º de julio de 1897, p. 55.

raíz del viaje al sur de la península ibérica que le permitió la beca obtenida en 1897; un itinerario cuya duración resulta difícil de precisar, pero que se demuestra muy fructífero pues determinará las temáticas que el artista pondrá en juego en el futuro, de forma preferente, dentro del folklorismo más estereotipado de la “españolada” a la moda: No se tiene constancia de otras obras inspiradas por el mundo pirenaico, ni de forma directa, ni indirectamente: En 1898 presenta en el Salon des Artistes Français *Doña Maria y “Domingo”, mendiant de Tolède*⁹⁹⁰. En 1899, *Flamencas* (número 155, presentado fuera de concurso). En 1900, *Danseuses Flamencas* (exposición de la Société des Amis des Arts de Pau)⁹⁹¹, *El Tango* (Salon de 1902⁹⁹², Musée des Beaux-Arts de Pau)⁹⁹³, *Espagne (1809)*, en el Salon de la Société des artistes français, 1903⁹⁹⁴, *Sous les bombes, Saragosse (1809)* en el Salon de la Société des artistes français de 1904⁹⁹⁵, *Mercédès y El Toro de fuego* (1905). En este momento la crítica le reconoce ya como un destacado hispanista que basa en las audacias de la luz y el color una jugosa expresión de los rasgos hispanos, según sugiere el crítico Maurice Hamel:

Il faut d'ailleurs reconnaître que Georges Bergès, esprit alerte et coloriste subtil, nous a rapporté d'Espagne des impressions très savoureuses. Il a vu, dans une maison de danse, cette Mercédès étrangement bouffie et barbare parée comme une châsse, et que chaperonne la duègne sa grand'mère, qu'admire naïvement sa petite sœur. De cette étrange vision, de ces amusants contrastes il a

⁹⁹⁰ Société des Artistes Français, *Catalogue Illustré du Salon de 1898*, Paris, Bibliothèques des Annales, 1898. Números 160 y 161 del catálogo, respectivamente.

⁹⁹¹ Adquirida por la Administration des Beaux-Arts y ofrecida en 1902 a la Ville de Bayonne.

⁹⁹² Société des Artistes Français, *Catalogue Illustré du Salon de 1902*, Paris, Bibliothèques des Annales, 1902. Número de catálogo 119.

⁹⁹³ *El Tango* (1902), Óleo sobre lienzo, 200 x200 cm. Musée des Beaux-Arts de Pau (Número de inventario: 03.1.2) AMBROISE, Guillaume, SEGURA, Patrick, VAZQUEZ, Dominique, *Peintures du XIX ème siècle*, Musée des Beaux-Arts de Pau, Bordeaux, Le Festin, 2007.

⁹⁹⁴ Société des Artistes Français, *Catalogue Illustré du Salon de 1903*, Paris, Bibliothèques des Annales, 1903. Número de catálogo 135.

⁹⁹⁵ Société des Artistes Français, *Catalogue Illustré du Salon de 1904*, Paris, Bibliothèques des Annales, 1904. Número de catálogo 131.

*composé une œuvre piquante d'effet et de couleur. Il nous décrit encore, dans l'atmosphère d'une nuit de fête, le zigzag des fusées que lance le Taureau de feu et le joyeux tumulte de la foule grouillante.*⁹⁹⁶

En 1906, presentará en Bayonne una de sus obras más polémicas y reconocidas *Sous la moustiquaire*, y varios aguafuertes en la Exposition de la Société des Amis des Arts Bayonne-Biarritz y, en el Salon de 1907 (apartado de pasteles/miniaturas), las composiciones *La Sévillane*, *Mercedes* y *Fête de nuit à Seville*⁹⁹⁷, donde se muestra audazmente luminoso. Hacia 1914, aún expone sus “españoladas”, en este momento centradas en las sugerencias sensuales de los jardines españoles que demuestran, según el crítico Louis Hautecoeur “une étonnante facilité ... Il aime la lumière ardente qui s'étouffe dans les épaisseurs parfumées des jardins espagnols; il accumule les fleurs, les palmes, les fruits; il ne se donne pas la peine de choisir ni d'élaguer, il peint toute cette abondante ...”⁹⁹⁸

Enamorado de lo español durante todo su itinerario pictórico, entre 1920 y 1921, Bergès desempeñó el cargo de director del bayonés musée Bonnat (con importantes fondos de pintura española), y como reconocimiento a su importante carrera fue nombrado Chevalier de la Legion d'Honneur en 1923.

⁹⁹⁶ HAMEL, Maurice, *The Salons of 1905*, Paris, Goupil & Cie, 1905.

⁹⁹⁷ *Société des Artistes Français, Catalogue Illustré du Salon de 1907*, Paris, Bibliothèque des Annales, 1907. Números de catálogo: 1684, 1685 y 1686, respectivamente.

⁹⁹⁸ HAUTECOEUR, Louis, “Exposition Georges Berges (Galerie Allard)”, *La Chronique des arts et de la curiosité*, nº 12, Paris, 21 de marzo de 1914, p. 91.

5.2. D'ESTIENNE, Henry (Conques, 1872-París, 1949)

Henry D'Estienne se formó en París con Joseph Blanc (1846-1904) y el orientalista Jean-Léon Gérôme (1824-1904) en la parisina École des Beaux-Arts, debutando en el Salón en 1896. Su producción más temprana está marcada por el desarrollo de temáticas dentro de la tradición realista, definidas por un intimismo “où dominait une note un peu triste et comme de tendresse inquiète”⁹⁹⁹. Su composición *Souvenir* le valió una mención en 1897, y su *Grand Mère* fue adquirida por el estado en 1898. *Jeune malade*, presentada en el Salon de 1900, le hizo merecedor de una bolsa de viaje que le permitió realizar una larga gira por España –que era al decir de Léonce Bénédite, “la porte de l'Orient”¹⁰⁰⁰-, además de Marruecos, Argelia, Túnez, Sicilia y Venecia, ciudad ésta última donde permaneció un largo tiempo. Sobre este itinerario –clásico entre los pintores orientalistas de la época¹⁰⁰¹-, puntualiza el crítico Paul Vitry:

*Ce voyage, accompli dans l'enthousiasme de la jeunesse et de la vie qui s'ouvre, lui dessilla les yeux et ce fut avec un enchantement sans cesse renouvelé qu'il passa des rudes figures de l'Espagne du Nord aux spectacles pittoresques des Cigarières de Séville, des intérieurs ensoleillés de Tanger aux ruelles et aux canaux silencieux de Venise.*¹⁰⁰²

⁹⁹⁹ VITRY, Paul, “L'Oeuvre de M. Henry d'Estienne”, *Art et Décoration. Revue Mensuelle d'Art Moderne*, Tome XXXIII, Enero-Junio de 1913, Émile Lévy Éditeur, Paris, 1913, p. 2.

¹⁰⁰⁰ Léonce Bénédite se refiere específicamente al caso de Alfred Dehodencq, modelo a seguir por otros muchos orientalistas posteriores, de quien señala textualmente: “Attiré vers les Pyrénées pour des raisons de santé, Dehodencq pénétrait dans cette Espagne que son imagination ardente lui avait toujours fait désirer et entrevoir, cette Espagne, porte de l'Orient, elle aussi, si l'on peut qualifier ainsi ce vestibule occidental de l'empire du Maghreb. Dehodencq y réside, bien mieux s'y fixe, comme il se fixera ensuite au Maroc.” En: BÉNÉDITE, Léonce, *Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris. Rapports du Jury International*, Introduction générale, Tome 1er, 2e Partie, Beaux-Arts, Paris, Imprimerie Nationale, 1904, p. 490.

¹⁰⁰¹ Según el crítico Léonce Bénédite, para todos estos pintores seducidos por el exotismo, el recurso de Oriente suponía « avant tout le pays féérique et surnaturel des contes arabes récemment traduits, la patrie éloignée de la fantaisie, de la mascarade et du bibelot; c'était surtout le prétexte nouveau, étrange et imprévu qui se présentait à point pour remplacer les motifs fatigués des compositions décoratives. BÉNÉDITE, Léonce, *Opus Cit.*, p. 474.

¹⁰⁰² VITRY, Paul, *Opus Cit.*, p. 3.

A su paso por nuestro país¹⁰⁰³, Henry d'Estienne se consagra a la representación de la figura humana y realiza algunos retratos inspirados por los anónimos sujetos pintorescos que encuentra a su paso; retratos que muestran un interés por captar, tanto su envoltura simbólica, como los rasgos individuales que definen física y psicológicamente a cada uno de los personajes en sí mismos, tal y como señala A. Carault en su crítica a la exposición retrospectiva en la parisina galería Allard, en 1913:

*Il rend en même temps que le type, le caractère individuel; dans des attitudes calmes et justes elles sont appliquées à leur humble besogne; celles mêmes qui sont inoccupés manifestent une vie intérieure.*¹⁰⁰⁴

En su retrato titulado *Vieille femme d'Aragon, Espagne*¹⁰⁰⁵, perteneciente a esta fase temprana de su producción, D'Estienne recrea el tema « ansotano » a tenor del ajustado realismo con que aborda desde el principio de su carrera todos sus retratos, con un sentido de la observación penetrante y sincero que sabe poner límites al apasionamiento a que, por definición, invita la representación del estereotipo de lo español, tal y como advierte asimismo A.Carault:

*Ses vieilles très marquées ne vont jamais jusqu'à la caricature et l'excès brutal du réalisme. Sa facture est ferme sans être dure, son coloris intense et chaud. S'est un artiste sincère, consciencieux; sa peinture est solide; on peut la scruter, sans éprouver de déception.*¹⁰⁰⁶

¹⁰⁰³ El propio maestro de d'Estienne, Jean-Léon Gérôme (1824-1904), que en los comienzos de su carrera -1840- había copiado el *Perro dormido* atribuido a Zurbarán conservado en la Galería Española de Luis Felipe, visitó España en 1873. De paso por Madrid camino de Argel, se entusiasmó con Velázquez, según contaría después su discípulo Théophile Poilpot, uno de sus acompañantes en este viaje. Párrafos extraídos de la voz Influencia del Museo del Prado en el arte del siglo XIX escrita por José Álvarez Lopera para la Enciclopedia del Museo del Prado. www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/influencia-del-museo-del-prado-en-el-arte-del-siglo-xix/.

¹⁰⁰⁴ CARTAULT, A, "Le mouvement artistique, Les expositions du mois", *La Revue du Mois*, Année VIII, Tome 15, Enero-Junio de 1913, París, 1913, p. 511.

¹⁰⁰⁵ *Vieille femme d'Aragon, Espagne. Óleo sobre cartón*, 23,50 m. x 19,50 cm. París, Musée d'Orsay, Número de inventario: RF 1339.

¹⁰⁰⁶ CARTAULT, A, *Opus Cit.*



Fig. 207. Henry d'Estienne
Vieille femme d'Aragon, Espagne
Óleo sobre cartón, 23,5 x 19,5 cm
París, Musée d'Orsay¹⁰⁰⁷

¹⁰⁰⁷ Número de inventario: RF 1980 14; LUX 528; 29900 (1970), © RMN (Musée d'Orsay/
Jean-Pierre Lagiewski.

Exhibida en el Salon de la Société des Peintres Orientalistes Français de 1902¹⁰⁰⁸, esta composición fue posteriormente adquirida por el Musée du Luxembourg¹⁰⁰⁹, habiendo pasado hoy a las colecciones del parisino Musée d'Orsay. Henry d'Estienne realizó al menos otro retrato de la misma protagonista, prácticamente igual a este, que fue subastado en Francia en 1998 (Pintura, Oleo/tabla de 96 x 76 cm)¹⁰¹⁰. Ambas figuras demuestran un máximo de cuidado por salvar los estereotipos propios del pintoresquismo y por definir la fisonomía de la anciana, sus adustos rasgos aragoneses, con una gran profundidad psicológica. Sosteniendo en el espacio neutro un gesto que se diría inmutable, en medio de la negrura de los ropajes, negros como la España negra en que se inspira, la efigie de la anciana se adapta a una composición de tipo piramidal que expresa una idea de firmeza y "eternidad". El crítico Vitry, subraya:

*Loin de se satisfaire d'un pittoresque extérieur et d'un goût de couleurs qu'il ne néglige pas du reste à l'occasion, ce qui l'intéresse passionnément c'est la recherche exacte, minutieuse de la vérité physiologique qu'il scrute sans se lasser, qu'il écrit avec une fermeté patiente et qu'il accorde avec le costume et le milieu évoqués.*¹⁰¹¹

Por su inequívoca fisonomía y los detalles de su particular vestuario, puede colegirse que la anciana retratada por D'Estienne es la misma que

¹⁰⁰⁸ La Société des Peintres Orientalistes Français fue creada en 1893, en coincidencia con el salón celebrado en el parisino Palais de l'Industrie aquel mismo año. Tuvo un carácter anual, con una única interrupción durante la primera guerra mundial. Esta sociedad participaba en las exposiciones universales y en las coloniales, teniendo su edad de oro en 1913, año en que se presentaron más de 1.000 obras. Sobre su historia y contenidos, puede consultarse: SANCHEZ, Pierre, *La Société des peintres orientalistes français: répertoire des exposants et liste de leurs oeuvres: 1889-1943*, Dijon, l'Échelle de Jacob, 2008.

¹⁰⁰⁹ Puede leerse la noticia de su adquisición en: "Lettres et Beaux-Arts", *Le Monde Artiste Illustré*, París, 23 de noviembre de 1902, Año 42, nº 47, p. 742. En los Archives Nationales –sede de París–, se conserva el documento de adquisición por el estado de esta obra. Con el título de *Vieille femme de Varazon (Espagne)* (sic), fue adquirido en el Salon de la Société des Peintres Orientalistes celebrado en 1902, por un montante total de 600 francos (Documento F/21/4206; dossier 53 [artistes])

¹⁰¹⁰ Las obras de Henry d'Estienne aparecen de forma recurrente en las subastas internacionales. Esta obra en particular fue subastada en Francia el 12 de junio de 1998. Información extraída on line en: <http://web.artprice.com/ps/artitems.aspx?idarti=MTc0Mjc5Njk3NDc4Mzg=&refGenre=A&page=9>

¹⁰¹¹ VITRY, Paul, *Opus Cit.*

plasmara William Laparra durante su estancia en Madrid en 1901¹⁰¹² para su composición *La Marchande de simples* conservada actualmente en el Musée des Beaux-Arts de Bordeaux¹⁰¹³. No hay noticias de que d'Estienne recalara en los Pirineos, así que resulta verosímil suponer que, como la de Laparra, fuera captada en las calles madrileñas, donde las ansotanas eran unos personajes bastante populares, como señala Benito Pérez Galdós: "Bien conocidas son en Madrid las ansotanas o *chesas*; se las ve por esas calles vestidas con un traje pintoresco, vendiendo un yerbajo que llaman té."¹⁰¹⁴

A diferencia de la anciana de Laparra, representada a tamaño natural y de cuerpo entero, D'Estienne la define a medio cuerpo, con las manos nervudas y ajadas apoyadas en la parte inferior, como asomándose a una ventana desde la que observara un mundo que ya le es ajeno. La mujer es también la misma que, junto a su pequeña nieta, será inmortalizada por Joaquín Sorolla (1863-1923) una década más tarde en el lienzo a tamaño natural titulado *Abuela y nieta (Tipos del Valle de Ansó)*¹⁰¹⁵ con que el valenciano inaugura la actividad en su nueva casa-taller de la madrileña calle de Martínez Campos, marcando el comienzo del proyecto de pintar los catorce grandes murales encargados por Mr Huntington para la Hispanic Society de Nueva York. Los caminos se cruzan: Sorolla, retomaría una tradición iconográfica recreada por Zuloaga y otros artistas franceses coincidiendo con el cambio de siglo, apoyada a su vez en toda una rica tradición anterior ligada al realismo, a la que el gran luminista español aporta su indiscutible toque maestro. Una tradición que pone su foco de interés en la singularidad de los tipos pintorescos ansotanos

¹⁰¹² El cuadro de Laparra, terminado en la romana Villa Médicis para ser presentado en el Salon de la Société des Artistes Français de 1901, tuvo una importante repercusión y fue adquirido por el Estado francés. Es por lo tanto, al menos, un año anterior a las composiciones ansotanas de Henry d'Estienne, al que tal vez pudo servir de ejemplo a la hora de elegir los motivos de más interés durante su viaje por España.

¹⁰¹³ Pintura al óleo sobre lienzo. 186 x 82 cm (Firmado y fechado abajo/derecha: WILLIAM LAPARRA; 1901; Madrid). Bordeaux, Musée des Beaux-Arts (Números de inventario: Bx E 1182; Bx M 6323).

¹⁰¹⁴ MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen, "Galdós y las tradiciones populares de Ansó", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Instituto de Lengua, Literatura y Antropología, Vol.43, Madrid, CSIC, 1988, Pp. 403-410.

¹⁰¹⁵ Madrid, Museo Sorolla. Número de inventario: 956.

“descubierta”, como hemos podido ver, muchos años antes que todos ellos por el gran representante del realismo francés Alexandre Antigna.

El interés que muestran todos estos artistas por esta anciana en particular, no es casual. Sin duda, la humilde mujer anónima fue capaz de encarnar con suma expresividad, a través de su rostro enjuto y su atávica envoltura de oscuridad, la fantasmal decadencia de un pasado esplendor, evocar las esencias más genuinas de todo aquello que implicaba, ética y estéticamente, la visión de la España del 98. Una estética que, en el caso francés, arrastró a un número considerable de creadores: además de a los hermanos William y Raoul Laparra, al pintor Charles Milcendeau (1872-1919), discípulo de Moreau, que ligó por un tiempo sus representaciones de los paisanos de la Vendée a la de los paisanos castellanos, o a Lucien Simon (1861-1945) y Charles Cottet (1863-1925) que pusieron en juego una Bretaña tamizada por el estilo de la “España negra” de Darío de Regoyos¹⁰¹⁶. También podría incluirse en esta nómina a Alexis Mérodack-Jeanneau (1873-1919), que visitó España en 1901, y cuya obra es muy mal conocida todavía.

Adoptada como auténtico símbolo, esta mujer supuso para algunos intelectuales y artistas del momento un vehículo privilegiado de expresión de lo español, apreciado a través de una óptica dramática, severa y crítica, contrapuesta a esa imagen agradable, ligera y luminosa de lo hispano que con sentido peyorativo se ha dado en llamar la « españolada », propia de “un pays provincial, éloigné de l’Europe ou, tout du moins, un théâtre pittoresque, le pays de l’Alhambra, de Carmen et des corridas”¹⁰¹⁷

Don Benito Pérez Galdós ya había empleado esta misma propuesta simbólica en una de sus obras dramáticas inspiradas por lo ansotano: la

¹⁰¹⁶ TUSSELL, Javier y MARTÍNEZ NOVILLO, A, “La estética de fin de siglo”, en el catálogo de la exposición *Paisaje y figura del 98*, Madrid, Fundación Central Hispano, 1997, p. 37.

¹⁰¹⁷ CURTIUS, E.R., *Essais critiques de la littérature européenne* (1949), obra citada por FUSI, Juan Pablo, *Un siglo de España. La cultura*, Madrid, Marcial Pons, 1999, p. 13.

Santamona de *Los Condenados*¹⁰¹⁸; la anciana galdosiana se perfila en este drama como un personaje prototípico “que tiene la manía de recoger en el monte ramos de hierbas aromáticas para adornar las habitaciones y ahuyentar los malos pensamientos”¹⁰¹⁹. Pero ella no es la única protagonista de este importante acervo de representaciones que desarrollan el tema de la senectud, cuando no el de una más que significativa decrepitud encarnada en la mujer rural española: a principios de siglo -por la influencia creciente que ejerce Ignacio Zuloaga en el panorama artístico internacional¹⁰²⁰- se hacen frecuentes en la pintura francesa los temas iconográficos centrados en el carácter grave y misterioso de estas mujeres, para cuya representación algunos pintores ni siquiera tuvieron que molestarse en visitar el solar hispano. Conocemos algún caso en que este tipo de motivos se extrajeron directamente de fuentes fotográficas. Así las dos mujeres embozadas en ropajes de luto, en una atmósfera contrastante bañada por el fuerte sol de España, que protagonizan la composición *Espagnoles*, de Edmond Suau (1871-1929)¹⁰²¹ cuya iconografía está directamente extraída de una fotografía de Jean Laurent (1816-1892)¹⁰²² (placa de vidrio conservada en la Fototeca del Patrimonio Histórico de Madrid, con título *Traje de las mujeres de Vejez*¹⁰²³).

¹⁰¹⁸ PÉREZ GALDÓS, Benito, *Los condenados. Drama en tres actos, precedido de un prólogo. Represéntose en el Teatro de la Comedia la noche del 11 de diciembre de 1894*. Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1895.

¹⁰¹⁹ *Los Condenados* (Escena I).

¹⁰²⁰ VIGNERON, Denis, *La création artistique espagnole à l'épreuve de la modernité esthétique européenne (1898-1931)*, Paris, Éditions Publibook (Collection Terres Hispaniques), 2009, p. 422.

¹⁰²¹ *Espagnoles*. 1904. Óleo sobre lienzo, 190 x 147 cm. Perpignan, Musée Hyacinthe Rigaud.

¹⁰²² Como en el caso señalado, las imágenes de este fotógrafo pudieron servir de apoyo a más de un pintor en sus elucubraciones sobre “lo español”. Jean Laurent y sus colaboradores compendiaron vistas de ciudades, monumentos, trabajos monumentales, retratos de personajes oficiales, escenas de género, obras de arte, así como descripciones de trajes, etc, etc, hasta completar un archivo con más de 11.000 clichés censados. El fotógrafo abrió establecimiento en Madrid en 1856 y, en 1868, a fin de vender tiradas de sus vistas de España y Portugal, una sucursal en el número 7 de la parisina calle Drouot. Las fotografías estaban unificadas o reunidas en álbumes. Uno de ellos, fue presentado en la Exposición Universal de 1867 con título *Musées & Costumes d'Espagne et du Portugal*.

¹⁰²³ FONQUERNIE, Laurent, *Espagnoles d'Edmond Suau: un plagiaire au Salon de 1904?*. El artículo puede leerse on line en: <http://www.latribunedelart.com/em-espagnoles-em-daeur-tm-edmond-suau-un-plagiaire-au-salon-de-1904-article001718.html> (puesto en línea el 2/06/2008).

No ha sido posible localizar otros temas españoles en la producción temprana de d'Estienne, si bien es muy posible que durante su estancia en nuestro país se consagrara a la representación de otros variados tipos pintorescos, según demuestran las críticas de su exposición en la parisina galería Allard en 1913, que comentan la inclusión en ella “des rudes figures de l'Espagne du Nord aux spectacles pittoresques des Cigarières de Séville”¹⁰²⁴.

En el futuro, el artista alternará las temáticas pintorescas inspiradas por el mundo bretón, con las visiones exóticas del mítico oriente. Como tantos otros artistas franceses realistas de su generación, busca en los últimos reductos del pintoresquismo –en lo que Gautier ya calificara en 1843 como « le champs des Bretons »¹⁰²⁵–, tipos de acusado carácter que describe con su acostumbrada minuciosidad en obras como *Une nocte en Bretagne*, (1904, Tríptico adquirido por el Musée du Luxembourg) o *Le Baptême breton*. Al mismo tiempo, viaja reiteradamente en busca de nuevos motivos: el Magreb, Turquía, Egipto, etc. En particular, sus dos viajes a Argelia entre 1911 y 1926, resultan decisivos en su definitiva afiliación al orientalismo. En estas composiciones es notable el interés que muestra Henry d'Estienne por profundizar en el mundo íntimo de la mujer musulmana, con una técnica suelta de pinceladas esponjosas y agradables notas de color que le facilita el uso recurrente de la técnica al pastel. Sus retratos de mujeres de Bou-Saâda han sido muy apreciados.

¹⁰²⁴ VITRY, Paul, *Opus Cit.*

¹⁰²⁵ GAUTIER, Théophile, “Salon de 1848” (10eme article), *Fuilleton de la Presse*, París, 3 de mayo de 1848, p. 56.

5.3. LAPARRA, William (Bordeaux, 1873-Hecho, Huesca, 1920)

De entre las relaciones establecidas con los pirineos altoaragoneses por los artistas franceses, una de las más estrechas y entrañables es la protagonizada por el artista bordelés William Laparra, que encontró en los altos valles jacetanos un refugio y un marco de inspiración idóneo para la expresión de su profunda fascinación por lo español: En Ansó y Hecho, William Laparra sentirá regularmente la necesidad de recuperarse de sus frecuentes crisis anímicas, viviendo en armonía con la naturaleza, a salvo del progreso y de los excesos capitalistas¹⁰²⁶ con los que siempre mantuvo una actitud muy crítica. De ello deriva una obra muy personal, que trasciende ampliamente el mero interés pintoresquista, para vehiculizar a través del tema una honda expresión lírica y emocional de una intimidad atormentada.

Laparra emprende tempranamente sus estudios artísticos en la escuela municipal de dibujo de su ciudad natal. Sus notables progresos le hacen merecedor de una beca que le permite trasladarse a París para proseguir su aprendizaje en la école des Beaux-Arts y la Académie Julian. En esta etapa formativa se inscribe en una vía de raigambre academicista vinculada a maestros como Tony Fleury (1838-1911), Jules Lefebvre (1836-1911) y William Bouguereau (1825-1905). Con tan sólo 22 años -en 1898, por la composición *La Piscine de Bethsaida* (París, École Nationale des Beaux-Arts)- gana el prestigioso 2º “Grand Prix de Rome”, dotado con una estancia de tres años en la romana Villa Médicis¹⁰²⁷ que, en el caso específico de William, siguiendo el ejemplo de Henri Regnault, eligió una estancia de seis meses en España, con permanencia en la madrileña Casa de Velázquez¹⁰²⁸. En la capital de España, William Laparra se interesará

¹⁰²⁶ BERGEON, Annick: “Un représentant de l’eclectisme de la Troisième République attiré par l’Espagne Noire”. En: Catálogo de la Exposición *William Laparra (1873-1920)*. Musée des Beaux-Arts de Bordeaux. 10 enero-23 febrero de 1997, p. 23.

¹⁰²⁷ Dato extraído de: DE CURZON, Henri, “Un disparu. William Laparra. A propos d’une exposition de son atelier”, *La Nouvelle Revue*, Tomo 53, nº 213, (4ª serie, 4ª entrega), París, Mayo-junio de 1921, Pp. 343-348.

¹⁰²⁸ A partir de la reformas de 1890, el Prix de Roma comienza a incluir una bolsa de viaje al extranjero. William Laparra es uno de los pocos beneficiarios que eligen España como destino, presentando temas españoles dentro de las composiciones obligatorias

por los grandes maestros del Barroco español, especialmente por Velázquez, del que copia en el Museo del Prado algunas de sus obras maestras, una práctica que fue habitual en muchos artistas extranjeros del momento de paso por la península Ibérica.

Antes de esta permanencia en Madrid, a partir de 1897, Laparra había viajado frecuentemente a España para sumergirse en una cultura que le fascinaba, y conocer a fondo aquellas que él consideraba sus verdaderas raíces, dado que su familia paterna tenía orígenes hispanos. En su primer viaje a la península, acompañado de su inseparable hermano, el músico Raoul, había visitado Granada, Sevilla, Madrid, etc, y descubrió Aragón, un territorio que se conformará como una fuente de inspiración primordial en las producciones artísticas de ambos creadores. En 1901, William conoce en una corrida de toros a Ignacio Zuloaga (1870-1945) que terminará por convertirse en un punto de referencia esencial durante un determinado periodo de su evolución artística. A la sazón, el eibarrés, durante la Semana Santa de 1901, a su regreso a Francia tras un viaje a Sevilla y una de sus periódicas estancias en Segovia, había visitado por vez primera el Valle de Ansó con su esposa y cuñados¹⁰²⁹. El paraje le impresionó tanto que, aquel mismo año, después de asistir a una corrida de toros en Burdeos, decide regresar al valle con más calma y tomar en sus pintorescas calles algunos apuntes que utilizará en ciertas composiciones como *L'Attente*, que Zuloaga resolvería pictóricamente a su regreso a Saint Médard aquel mismo verano¹⁰³⁰. En ella toma como modelos a sus cuñadas, las hermanas Dethomas, a quienes representa sentadas en un bancal de piedra junto a un imponente portón ansotano.

correspondientes al tercer año: una copia de *Los Borrachos* de Velázquez y un boceto pintado con título *Le Cid mort sort de Valence pour livrer bataille aux Maures*.

¹⁰²⁹ Su matrimonio con la bordelesa Valentine Dethomas, en 1899, proporcionó al artista la posibilidad de establecer estrechas relaciones con la alta burguesía parisina de la Belle Époque.

¹⁰³⁰ LAFUENTE FERRARI, Enrique, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga* (2ª edición corregida y aumentada), Revista de Occidente, Madrid, 1972, p. 89. Dicha composición se reproduce en blanco y negro (con el nº 34), en el catálogo: BRINTON, Christian, *Catalogue of paintings by Ignacio Zuloaga, Exhibited by The Hispanic Society of America*, 21 de marzo al 11 de abril de 1909, The Hispanic Society of America, New York, 1909, p. 115. Este catálogo corresponde a la primera muestra del artista en Estados Unidos, unos diez años después del cese de las hostilidades entre España y la potencia americana que diera lugar a la “crisis del 98”; Zuloaga logró atraer a más de 75.000 personas a esta exposición que constituyó un éxito apoteósico en su larga itinerancia por “las Américas”.

Es muy probable que Zuloaga diera a conocer y transmitiera el entusiasmo que sintió él mismo por los altos valles jacetanos a los hermanos Laparra, William y Raoul, aunque sabemos que la representación de los pintorescos recursos que ofrecían estos recónditos parajes de los altos Pirineos contaba con una apreciable tradición en los salones franceses del siglo XIX, según este trabajo de tesis pretende demostrar. Hay que tener en cuenta, además, su relativa accesibilidad desde Burdeos, en relación a otros reductos pintorescos de la península más alejados. Al igual que Zuloaga, después de su regreso de Italia, con ocasión de su propio viaje de novios en enero de 1903, William Laparra se muestra feliz descubriendo a su primera esposa, Wanda Landowski¹⁰³¹, las regiones españolas que le eran más queridas, en particular los hermosos enclaves pirenaicos de Ansó y de Hecho en el Alto Aragón, que continuará visitando regularmente para trabajar y dónde morirá en extrañas circunstancias a la temprana edad de 47 años. Circunstancias –como veremos- nunca debidamente aclaradas, que pusieron fin a una vida intensa, sometida a los vaivenes de inesperados y dramáticos giros del destino: sólo dos años después de contraer matrimonio, Wanda, muere de sobrepeso, al igual que su hijo primogénito recién nacido. De aquel triste periodo de su vida le quedó una profunda tristeza que nunca fue capaz de superar, hasta el punto de sufrir periódicas crisis anímicas, que el artista conjuraba visitando regularmente los valles españoles en los que había sido tan feliz. En este sentido, en un momento dado, William Laparra le confesaba a su amigo Paul Lafond en una de sus cartas:

*Lorsqu'on est frappé au debut de sa vie on en garde, quoi qu'il arrive, comme une brisure, une plaie inguérissable. Quand ce ne serait que cette confiance sans laquelle la vie n'est plus la vie, confiance qu'il ne faut plus avoir.*¹⁰³²

¹⁰³¹ En su estancia en Roma, Laparra había coincidido con el escultor Paul Landowski, a la sazón Prix de Rome de escultura en 1900. Nació entre ambos una sólida amistad, que se afianzará aún más estrechamente al casarse William con su hermana Wanda.

¹⁰³² Carta de William Laparra a Paul Lafond, datada en noviembre de 1911. Archivo de la familia Lafond (203 cartas datadas entre 1908 y 1918). Pueden aportarse a este trabajo gracias a la generosidad de la investigadora Annik Bergeon.

William fue un artista profundamente fascinado por el alma española, atraído por esa fuerza instintiva y ese vigor irrefrenable que animaba con fuertes contrastes el pulso de sus calles, de sus paisajes y de sus gentes. Pero reducir –tal y como se ha hecho a menudo- a un artista complejo y de tantos registros como es el bordelés a la figura de un simple “pintor hispanista”, o considerarle como un mero imitador de Zuloaga, contribuye a distorsionar gravemente un caso mucho más rico y complejo de lo que a primera vista pueda parecer. En este particular contexto del “fin de siècle”, la obra de Laparra ejemplifica muchas de las búsquedas y aspiraciones, los logros y fracasos de toda una generación de artistas afrentada a una coyuntura plagada de nuevos retos e incertidumbres. Artistas de gran calidad, que vulgarmente quedan diluidos en la enorme complejidad de intereses que caracterizan al arte francés de la segunda mitad del siglo XIX, etiquetados dentro del impreciso término de “el eclecticismo”. En este intrincado contexto, sorprende la enorme libertad con que algunos de ellos abordaban su ejercicio profesional y sus búsquedas estéticas, oscilando, o haciendo compatible, la fidelidad a los principios tradicionales, con la exploración dentro de las posibilidades ofrecidas por las nuevas estéticas renovadoras. Este es el caso de William Laparra, de quien el dictamen historiográfico posterior ha exagerado hasta el grado de lo caricaturesco su dependencia de Ignacio Zuloaga que, aún innegable en un momento dado de su evolución -sobre todo entre 1908-1910 - no resulta en realidad tan determinante, según tendremos ocasión de ver más adelante, en el conjunto de su producción. Así, por ejemplo, no cabe apreciarse un ascendiente zuloaguesco concreto en su temprano interés por las temáticas pintoescas españolas: al igual que muchos de sus camaradas generacionales, Laparra había demostrado sobradamente desde su estancia en la Villa Médicis romana esta predilección, coherente con algunas de las líneas más características de las tendencias realistas francesas del momento, que se interesaban por captar motivos humanos, marginales o pintoescos, localizados al azar entre los estratos populares de la Europa finisecular. Su *Ermite mendiant*¹⁰³³ pintado en Roma¹⁰³⁴

¹⁰³³ A modo de curiosidad, pueden recordarse las concordancias que existen entre los argumentos iconográficos elegidos en fechas similares por el artista zaragozano Mariano Barbasán -a la sazón pensionado en Roma por la Diputación de Zaragoza- y los desarrollados por Laparra en este mismo periodo. El *Vendedor de estampas* (Roma, 1889) de Barbasán forma parte de los temas que el pintor aragonés “hizo como recuerdo de

anuncia su *Marchande de simples* á Madrid terminada en 1900 también en la Ciudad Eterna¹⁰³⁵, muy posiblemente a partir de los bocetos y dibujos realizados en Madrid durante su estancia en la Casa de Velázquez. Junto a esta última composición, Laparra envía desde Italia otro óleo sobre lienzo con título *Vieille Espagnole en deuil*.¹⁰³⁶ El primero –como veremos– se convierte en un motivo extraordinariamente popular entre los artistas sensibles a los recursos pintorescos disponibles en las castizas y abigarradas calles madrileñas; la anciana protagonista de la segunda composición, por su gesto y particular posición en estricto perfil, recuerda a ciertas obras de temática ansotana desarrolladas por Alexandre Guillemin (1817-1880) unas décadas antes, o, de forma muy particular, a un dibujo del catalán Baldomero Galofre (1849-1902), publicado en la *Ilustración Artística* en 1892, con el título de *Chesa, mujer del valle de Ansó*¹⁰³⁷,

imágenes zaragozanas, en clave de caricatura o formando parte algunas figuras con indumentaria aragonesa de escenas populares de la región del Lazio. Este personaje correspondería a un tipo callejero de Zaragoza, conocido como «el tío Viruta», al que pinta además con una guitarra entre las manos.” GARCÍA GUATAS, Manuel, “La imagen costumbrista de Aragón” En: *Localismo, costumbrismo y literatura popular. V Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón*, éd. por José-Carlos Mainer y José-María Enguita, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1999, Pp. 135. Una reproducción de dicha obra puede verse en la revista *La Ilustración Artística*, nº 551, Barcelona, 18 de julio de 1892, p. 464.

¹⁰³⁴ García Guatas sostiene que se pintaron escenas y tipos aragoneses incluso desde Roma. El historiador señala: “Al fin y al cabo, no desentonaban de la pintura de género costumbrista con tipos de los pueblos del Lazio, de la Ciociaria o de las Paludes Pontinas, que tan buena aceptación tenían entre los marchantes alemanes e ingleses”. GARCÍA GUATAS, Manuel, *Ídem*, p. 135.

¹⁰³⁵ Así parece deducirse de la noticia que de esta obra proporciona la revista *Gazette des Beaux-Arts* (2e partie), J. Claye, Paris, 1901, p. 42. Presentada en el Salon de la Société des Artistes Français de 1901, fue adquirida por el Estado francés en dicho salón, pasando a engrosar las colecciones del Musée des Beaux-Arts de Bordeaux.

¹⁰³⁶ Imágenes de ambas se publican en la revista *Art et Décoration* en 1901: MARX, Roger, L’Emancipation des “Prix de Rome”, *Art et Décoration*, Tome 10, 2e semestre, Julio-diciembre de 1901, Émile Lévy Éditeur, Paris, 1901: *Marchande de simples à Madrid*, p. 57; *Vieille Espagnole en deuil*, p. 59.

¹⁰³⁷ “Tipos españoles. Chesa, mujer del valle de Ansó”. *La Ilustración Artística*, Barcelona, nº 551, 18/07/1892, p.455. Este dibujo podría pertenecer a su gran proyecto nunca publicado *La España pintoresca*. Discípulo de Ramón Martí Alsina (1826-1894), Galofre fue pensionado en 1874 en la Academia Española de Bellas Artes en Roma, donde sufrió la influencia de Mariano Fortuny. A su vuelta a España, en 1887, ideó una obra monumental que proyectaba publicar bajo el título *España pintoresca*, para la cual trabajó con denuedo en gran cantidad de bocetos y estudios que recopilaba durante sus viajes por el país. El proyecto era de tales proporciones que no pudo materializarse en el transcurso de la vida del pintor; pretendía, entre otras cosas, acabar con la visión romántica y falsaria que habían difundido los viajeros extranjeros, y atender muy especialmente a la diversidad regional propia de las diferentes provincias españolas, diferenciando en cada una de ellas lo que de auténtico y real tenían su historia y sus tradiciones. Una sucinta biografía del

protagonizado por el expresivo perfil de una anciana ataviada con los inconfundibles ropajes ansotanos, lo cual demuestra la importancia y extensión que este tipo de temáticas comienza a tener a nivel internacional.



Fig. 208. Baldomero Galofre
Tipos españoles. Chesa, mujer del valle de Ansó.
La Ilustración Artística, Barcelona, nº 551, 18 de julio de 1892

Ambas ponen de evidencia la temprana predilección de este gran artista, amante de los cementerios y estimulado por los aspectos

pesimistas de la realidad, que era William Laparra¹⁰³⁸, por la representación de figuras luctuosas, un tanto fantasmales, como encarnación de la tragedia del paso del tiempo y de la triste condición de la existencia humana. Esta clara preferencia por las “viudas negras” protagoniza ya una de sus primeras composiciones conocidas, *Portrait d’aïeule* (1900), y entreveran con su simbolismo ligado a la muerte prácticamente todo el conjunto de su producción, no sólo como muestra de decadentismo estético, sino—también podría decirse— como presunción funesta de su propia prematura y trágica muerte en el Alto Aragón, en 1920: dentro de este específico argumento, además de las citadas, pueden señalarse: *La duègne de l’infante* (Musée des Beaux-Arts de Rouen, 1911), *Tête de vieille basquaise* (1911), *Vieille femme basque dans son intérieur* (1911), *La rue Pocalette à Ciboure* (1911), *Cour de l’église de Ciboure* (1911), *Vieille basquaise en costume de deuil* (1912); *L’Ange de l’Épiphanie- Pays basque* (1912)¹⁰³⁹; *Départ pour la messe* (1919), *Vue d’Hecho, Haut-Aragon (l’église)*. El tema de la muerte parece pues ser transversal a toda su producción y, en su última fase, muestra una expresión franca y directa de ella, sin duda fuertemente influenciada por la traumática experiencia de la primera Gran Guerra (1914-18), en obras como *Le catafalque du jour des morts à Santa Clara*, *Le berceau vide* (1919) o *La chambre d’enfant; Hautebraye (Aisne)* (1919).

¹⁰³⁸ Que a William le fascinaba visitar los cementerios de noche, nos lo confirma su correspondencia con Paul Lafond, que varias veces menciona este tipo de experiencias escatológicas. Tras una visita al cementerio de Toledo en 1908, acompañado de Aureliano de Beruete, escribe: “Nous revenons du Campo Santo; je pense que vous connaissez cette fête des morts espagnole; cette tournée de Las Animas que les vivants passent toute entière avec leurs morts. Nous sommes revenus à Tolède en pleine nuit alors que les dernières “faroles” s’éteignaient sur les tombes et c’était fantastique cette procesión d’ombres sur la longue route qui va vers la ville et qui semblaient ramener vers les logis désertés de rouges petites âmes vacillantes” (Carta a Paul Lafond, datada en Toledo el 1º de noviembre de 1908. Archivo familia Paul Lafond). Dos años más tarde, esta vez desde Tolosa, vuelve a confesar a Lafond: “Je viens du cimetière où j’étais seul. Dans la Nuit deja venue, seul avec les “faroles” classiques qui grésillaient en clignotant sous la pluie et qui vont brûler, abandones, toute la nuit, sur les tombes noires. Cela, je vous assure, c’était une impression d’Espagne negra (SIC). (Carta a Paul Lafond, datada en Toledo el Día de Difuntos de 1910. Archivo familia Paul Lafond). El 3º y último acto del drama lírico *La Habanera*, concebido por su hermano Raoul, transcurre en un cementerio de Burgos.

¹⁰³⁹ Una reproducción de esta obra puede encontrarse en: *RIVIERES, Jacques*, “La peinture aux deux salons”, *L’Art et les Artistes*, Tomo 32, Julio-Diciembre de 1912, Paris, Émile Levy Éditeurs, Paris, p. 30.

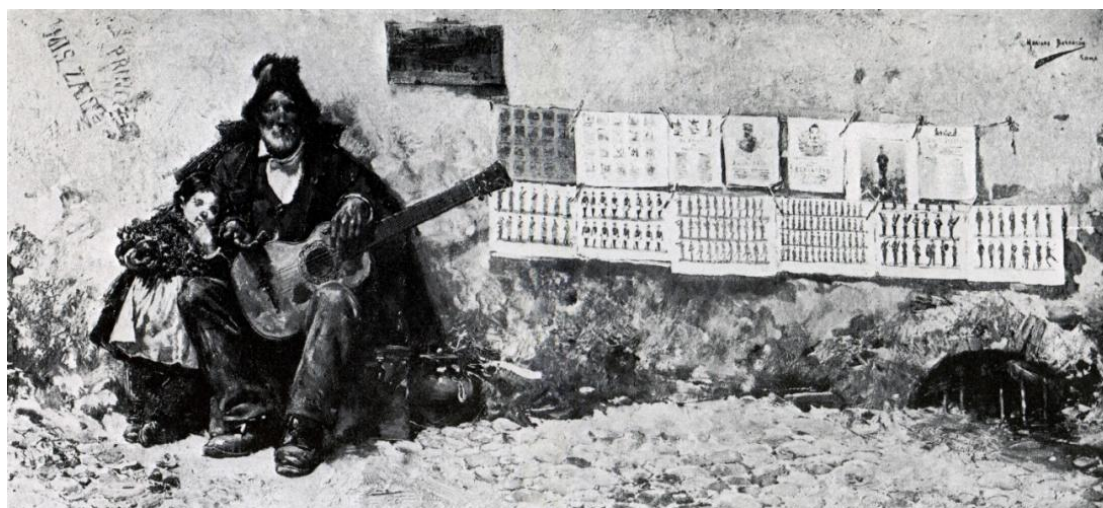


Fig. 209. Mariano Barbasán
El Vendedor de estampas (Roma, 1899)¹⁰⁴⁰



Fig. 210. William Laparra
*Vieille Espagnole en deuil*¹⁰⁴¹

¹⁰⁴⁰ Reproducido en la revista *La Ilustración Artística*, nº 551, Barcelona, 18 de julio de 1892, p. 464.

¹⁰⁴¹ MARX, Roger, L'Emancipation des "Prix de Rome", *Art et Décoration*, Tome 10, 2e semestre, Julio-diciembre de 1901, Paris, Émile Lévy Éditeur, 1901, p. 59.

Semejantes preferencias iconográficas no son, ni mucho menos, exclusivas de William Laparra, caracterizado por una personalidad de rasgos claramente depresivos, pero cuyos intereses conectan bien con el sustrato filosófico¹⁰⁴² que nutre a una gran variedad de artistas europeos finiseculares estimulándoles a destacar aspectos tristes, negativos, a menudo desapacibles, de la realidad. La estética del pesimismo se va imponiendo a nivel estético con gran fuerza en los medios artísticos parisinos de principios de siglo y, así por ejemplo, en 1903, el escritor Ramiro de Maeztu (1875-1936)¹⁰⁴³ llamaba la atención acerca de las razones que habían propiciado el éxito en París de la pintura “sobria, firme y sombría” practicada por los vascos, mientras apenas era conocida en España. Artistas como Zuloaga, Losada, Iturrino o Regoyos triunfaban en la capital francesa porque allí se había impuesto un gusto que reclamaba como punto de referencia a una España bárbara y llena de rudeza. Era, por tanto, el gusto francés quien sugería una determinada temática y un modo de desarrollarla. Maeztu se daba cuenta hasta que punto era la mirada de otro quien había contribuido a crear un estereotipo¹⁰⁴⁴

La referencia española clave dentro de este extendido “clima espiritual” basado en el pesimismo¹⁰⁴⁵ es Darío de Regoyos¹⁰⁴⁶, cuya conexión con los círculos más vanguardistas de la capital belga (*L'Essor* y *Les XX*) le situó como el único español que en la década de los 80-90

¹⁰⁴² Es preciso destacar la extendida influencia del pensamiento de Schopenhauer en la actividad intelectual europea de entresiglos, de forma muy particular a través de simbolismo belga, en las artes plásticas y en la literatura. Sobre las peculiaridades del simbolismo belga, véase: PAQUE, Jannine, *Le symbolisme belge*, Bruxelles, Éditions Labor, 1989, y SONCINI FRATTA, Anna, *Le mouvement symboliste en Belgique*, Bolonia, Editrice CLUEB, 1990.

¹⁰⁴³ MAEZTU, Ramiro, “La nueva pintura española en París y en Bilbao”, *La Lectura*, Mayo de 1903.

¹⁰⁴⁴ TUSELL, Javier, “La estética de fin de siglo”. En Catálogo de la exposición *Paisaje y figura del 98*, Fundación Central-Hispano, Madrid, 1997, p. 44.

¹⁰⁴⁵ Sobre esta tendencia, Véase: LOZANO MARCO, José Antonio, *Imágenes del pesimismo. Literatura y Arte en España 1898-1930*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2000.

¹⁰⁴⁶ *Las hijas de María en Guipuzcoa* y *Una Viuda española* protagonizan las páginas números 41-42 y 26, respectivamente, de *La España Negra*.

participa en organizaciones liberalizadoras e independentistas del arte a nivel internacional¹⁰⁴⁷. Esta actitud llega a su punto álgido en la imponente severidad propuesta por el tándem Regoyos-Verhaeren en su *España Negra*¹⁰⁴⁸, antítesis del mediterraneismo despreocupado y colorista de los “luministas”, el polo opuesto de esta confrontación dialéctica esencial en que habrá de asentarse la reflexión intelectual de España durante el tensionado periodo de entresiglos. “Il est plusieurs Espagnes –sugería el escritor Emile Verhaeren¹⁰⁴⁹, al comentar la obra de su colega Darío de Regoyos- Certains peintres ont traduit en leur art l’Espagne empanachée et fringante; d’autres ont aimé l’Espagne pittoresque et loqueteuse; d’autres meme ont exalté l’Espagne tortionnaire et dévole. Darío de Regoyos s’est évertué à nous peindre l’Espagne provinciale, silencieuse et sombre. Il amait à la nommer España negra, c’est à dire L’Espagne noire....”¹⁰⁵⁰

Este conjunto de intereses, que se manifestarán ostensiblemente en el caso de Laparra a fines de la primera década de siglo, hasta el punto de

¹⁰⁴⁷ En sus memorias, Joaquín Torres García rehabilita a Regoyos en su papel de gran renovador de la pintura española: “De Regoyos no se ha hablado bien ni bastante — no se le ha hecho justicia — porque no se le ha hecho el honor debido. Aparte de otros artistas españoles (expatriados artística y materialmente de España) Regoyos, después de Goya, queda el pintor español más fuerte. Quizá nadie ose decir esto, pero es la verdad. Ni Zuloaga, ni Rusiñol, ni Anglada, ni Casas, ni Sorolla, ni ningún otro, comprendidos los Fortuny, los Madrazos y los Martí Alsina, ni en cuanto a pintor, ni como personalidad robusta, pueden igualársele. Entre todos esos siempre Regoyos quedará el más personal, el más español, y el más pintor. TORRES-GARCÍA, Joaquín, *Historia de mi vida*, Barcelona-Buenos Aires, Editorial Paidós, 1990, p. 105.

¹⁰⁴⁸ El escritor Emile Vehaeren (1855-1916) y el pintor Darío de Regoyos (1857-1913), comparten el empeño por ver el mundo del modo más desapacible y tétrico; sentimiento que anima la publicación de la mítica *La España Negra*, fruto de sus impresiones de un viaje de ambos por España en diligencia. La obra fue editada por capítulos dentro de la revista belga *L’Art Moderne*¹⁰⁴⁸ dirigida por Octave Maus y, en España, estos capítulos se empezaron a publicar semanalmente a partir de 1898 por la revista barcelonesa *Luz y en 1899 como monografía* prologada por Rodrigo Soriano (Editada en Barcelona en 1899, en la imprenta de Pedro Ortega, al precio de dos pesetas el ejemplar). En 1963, salió a la luz una segunda edición precedida por un fragmento de las memorias de Pío Baroja, en las que éste evocaba su relación con el pintor.

¹⁰⁴⁹ Emile Verhaeren es una figura central del simbolismo belga. En 1887, un año antes de su viaje por España, había publicado en la revista *L’Art Moderne* su artículo «Le Symbolisme» (24 de abril de 1887) especie de manifiesto que define esta tendencia estética cuidando mucho de señalar sus diferencias con el simbolismo francés tal como aparece caracterizado en el conocido texto de Moréas (*Le Figaro*, septiembre 1886). LOZANO MARCO, José Antonio, *Opus Cít.*, p. 55.

¹⁰⁵⁰ Prefacio del catálogo de la exposición “Darío de Regoyos”, celebrada entre el 22 de mayo y el 5 de junio de 1914 en la galería parisina Choiseul (Reproducido en: SAN NICOLÁS, Juan, “Darío de Regoyos (1857-1913) y su participación en la modernización del arte”. En: Catálogo de la exposición “Paisaje y figura del 98”, Madrid, Fundación Central-Hispano, 1997, Pp. 99-100.

proclamar en una de sus cartas, datada el día de difuntos de 1910: “Viva la España negra!” (sic)¹⁰⁵¹, se intuyen también ya en otra de las obras realizadas tempranamente por el bordelés en España: el *Silenciero de la Seo de Saragosse* (sic)¹⁰⁵², datado en 1903 (Musée des Beaux-Arts de Amiens). Aunque en la versión de Laparra, el clérigo está tratado con estricto realismo y revestido de una notable dignidad, su elección como tema pictórico coincide con las preferencias de los creadores de *La España Negra*, cuyos personajes –al decir del propio Regoyos- eran:

*...Arrieros de posada, organistas y campaneros. Uno de estos, sacristán, que debía llamarse Zacarías o Celestino, muy miope, deletreando en voz alta El correo español, con ojos como huevos escalfados a la luz moribunda de una vela de sebo, con la cabeza cubierta primero de un gorro de lana y luego de un sombrero encajado hasta la nuca, nos parecía el verdadero tipo de iglesia, el eterno guardador de llaves y reliquias, más aún cuando al quitar su grasiento hongo quedaba su cabeza enfundada en el gorrete negro como calcetín de gotoso*¹⁰⁵³

La existencia del silenciero se había divulgado en Francia a través de un artículo publicado por la popular revista *Le Tour du Monde* en 1900¹⁰⁵⁴, una fecha ligeramente anterior a la que William Laparra traza su fidedigno retrato conservado en Amiens y que, por lo tanto, pudiera haberle dado a conocer al personaje y estimularle a su representación en uno de sus viajes ocasionales de paso por Zaragoza.

¹⁰⁵¹ Según Anik Bergeon, (Catálogo de William Laparra, p. 21) sería de esta fecha, aunque la carta original está sin datar. En otra misiva sin fecha (probablemente de diciembre de 1909 o principios de 1910) le cuenta a su amigo el conservador del museo de Pau, Paul Lafond, que ha recibido el ejemplar que éste le había enviado de *La España negra* “de Darío” y que la obra “le plait vraiment beaucoup”. Nótese, que cuando Paul Lafond le pone al día sobre esta obra clave en la cultura española finisecular, han transcurrido 10 años desde que fuera publicada. En la misma carta le comenta que durante este periodo ha visitado a “Don Ignacio” (Zuloaga) varias veces.

¹⁰⁵² El silenciero era el encargado de mantener el orden a lo largo del día en la Seo de Zaragoza. Iba revestido con el traje talar y la vara, propios de su cargo, siempre al cuidado de la iglesia y de velar por el orden y el silencio en el interior del recinto.

¹⁰⁵³ REGOYOS, Darío, *La España Negra*, p. 70.

¹⁰⁵⁴ DIEULAFOY, Jane, “Aragon et Valence”, *Le Tour du Monde*, Nueva serie A6, Paris, 1900, p. 58.



Fig. 211. William Laparra
El silencio de la Seo de Saragosse
Óleo sobre lienzo, 191 x 112 cm
Amiens, Musée des Beaux-Arts¹⁰⁵⁵

¹⁰⁵⁵ Número de inventario: P.1138, P.535.

Bien pudiera ser que el bordelés se interesara previamente por este peculiar personaje zaragozano a través de la lectura del mencionado artículo ilustrado, acompañado, entre otras, por una sugerente imagen (Dessin de Mignon) y, posteriormente, lo retratara aprovechando alguna parada en Zaragoza en el curso de sus viajes por la península ibérica¹⁰⁵⁶. Los párrafos escritos por la autora del reportaje, Jane Dieulafoy, destacan el alto valor pintoresco de este notable de la Seo, sin olvidar la significativa carga simbólica de que estaba revestido:

Le guide officiel de la Seo est un homme de grande taille, de belle prestance, dont le rôle important se devine, à l'attitude compassée. La tête est couverte d'une calotte ajustée pareille à celle d'un Pierrot. Le visage glabre, encadré dans une petite fraise, est maintenu fort loin du sol par un corps long comme une nuit sans sommeil. Le tout se drape dans une robe de laine noire et traîne dans la poussière deux larges pans d'étoffes ajustés aux épaules. De la main droite, ce singulier personnage tient une petite crosse d'argent surmontée d'une croix et d'un agneau mystique, indice de sa dignité. Sous le titre de Silenciero il est encore chargé de veiller sur les innombrables richesses artistiques de la cathédrale, d'y faire observer une tenue respectueuse pendant les offices et durant les quelques heures où elle est ouverte au public.

*En sa qualité de Silenciero, mon guide est naturellement prolix et bavard. D'une voix sourde, mystérieuse, il me décrit l'édifice dont il se croit le maître puisqu'il en est le gardien. Mais voici que l'heure sonne de fermer les portes, d'aller déjeuner et de faire la sieste. Toujours majestueux, à la manière d'un évêque s'appuyant sur sa crosse, le Silenciero me précède vers la sortie.*¹⁰⁵⁷

¹⁰⁵⁶ Existe otra composición de Laparra (localización actual desconocida) con título *Intérieur de la Seo-Saragosse*, que fue expuesta en la Société Artistique du Cantal (Aurillac) en 1904.

¹⁰⁵⁷ DIEULAFOY, Jane, *Idem*.



Fig. 212. Mignon.

"Silenciero"

DIEULAFOY, Jane, "Aragon et Valence", *Le Tour du Monde*, Nueva serie A6, París, 1900, p.58.

Si bien en este conjunto de obras pertenecientes a la producción temprana de William Laparra se advierte un claro interés de raigambre romántica por representar lo que de "pintoresco" restaba en la cotidianidad de la vida española¹⁰⁵⁸, pueden también observarse ciertos aspectos novedosos en sus planteamientos pictóricos; así, la exaltación de los aspectos simbólicos de estos personajes inmersos en ambientes neutros, de raigambre velazqueña, gracias a un tratamiento austero y riguroso capaz de resaltar una expresión entre mística y trágica. Es reseñable, por otra parte, la tendencia que tienen estas composiciones a romper muy sutilmente las normas del espacio pictórico tradicional. Así ocurre con este

¹⁰⁵⁸ Según la investigadora Esther Ortas: "La ponderación del pintoresquismo de los habitantes de Aragón se detuvo especialmente en la valoración de la singularidad y el atractivo de ciertas indumentarias características, populares o locales." En: ORTAS DURAND, Esther: "El pintoresquismo de personas, tipos e indumentarias aragoneses según los viajeros de la primera mitad del siglo XIX". En *Localismo, costumbrismo y literatura popular. V Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón*, ed. por José-Carlos Mainer y José-María Enguita, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1999, p. 186.

“silenciero”, que el artista trae a primer término, no sólo para mostrar con detalle todas las peculiaridades de su atavío, y signos externos de representación¹⁰⁵⁹, sino también para ponerlo emocionalmente en contacto directo con el espectador.

La crítica acogió muy favorablemente la propuesta. Así, A. Cagnieul, señalaba textualmente sobre esta composición:

*L’Espagne inspire favorablement nos peintres bordelais. C’est ainsi que M. William Laparra en a rapporté cette année une oeuvre de grand style: El Silenciero (sic) de la Seo. Dans la fréquentation des musées, M. Laparra semble avoir arraché aux vieux maîtres Herrera, Zurbarán, Ribera, le secret de la grandeur sombre qui distingue leurs ouvrages. Avec le Silenciero, le jeune artiste expose encore un portrait que recommandent les mêmes solides qualités*¹⁰⁶⁰

Semejantes motivaciones parecen inspirar la concepción pictórica de la anciana ansotana vendedora de hierbas, protagonista de su *Marchande de simples à Madrid (1901)*, que Laparra sugiere como una arquetípica “Celestina”, expresiva de una España profunda y misteriosa. En manos de Laparra, ésta se muestra ante el espectador con absoluta franqueza, pero al mismo tiempo imbuida de esa ambigüedad que caracterizara a la mítica vieja alcahueta de la literatura, entre hechicera y boticaria, “hiladora de estambre, autora de aleluyas y conciertos para monasterios, falsificadora de ungüentos, pastas, pomadas, enjuagues y drogas; vende hierbas medicinales y posee una rara habilidad quirúrgica: “fazer virgos”.¹⁰⁶¹ La iconografía entraría dentro de un tema muy querido por el realismo: el de los charlatanes y vendedores callejeros. Recuérdese a este respecto, por ejemplo, la composición de Jean-Pierre Alexandre Antigna (1817-1878) *Un*

¹⁰⁵⁹ BERGEON, Annick: “Un représentant de l’eclectisme de la Troisième République attiré par l’Espagne Negra”. En *Catálogo de la Exposición William Laparra (1873-1920)*. Musée des Beaux-arts de Bordeaux. 10 enero-23 febrero de 1997, p. 19.

¹⁰⁶⁰ Catálogo de la Exposición William Laparra (1873-1920), Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, 10 enero-23 febrero de 1997, p. 53.

¹⁰⁶¹ CRIADO DE VAL, Manuel (Editor), “La Celestina y su contorno social”, *Actas del I Congreso sobre “La Celestina”*, Barcelona, Hispam, 1977, p. 156.

*marchand d'images*¹⁰⁶², datada en 1862; obra que Laparra debió conocer sobradamente pues que se conservaba, ya antes de que él mismo naciera, en el musée des Beaux-Arts de Burdeos; la misma institución que casi cuarenta años más tarde adquiriría su *Marchande de simples* para integrarlo en sus colecciones. Este no es el único paralelismo destacable entre estos dos pintores que, distanciados en el tiempo, muestran una similar sensibilidad. Al igual que Laparra, Antigna imprimió en el conjunto de su producción una imagen serena y realista del sufrimiento de los humildes, y encontró en los altos valles jacetanos buenos motivos de inspiración para vehiculizar sus preocupaciones sociales, trascendiendo el mero pintoresquismo. Como señala el biógrafo del artista orleanés, Eugène Loudon:

*Des hautes vallées de l'Aragon il avait rapporté des sujets fort originaux, des types caractérisés et de pittoresques costumes, qu'il representa dans plusieurs toiles d'une belle couleur et d'une chaude lumière, qui saisissent d'abord et se fixent dans la mémoire.*¹⁰⁶³

Llama la atención la sensibilidad con que Laparra atiende también la representación de sus humildes motivos populares. Como señala un comentario del catálogo monográfico de la exposición de Burdeos sobre su *Marchande de simples*:

*L'austérité de cette peinture exprime bien la gravité des pensées de Laparra qui fut toute sa vie sensible aux malheurs des petites gens. Donnant la préférence au caractère, il neglie le beau académique pour représenter le laid et donner à voir "l'âme des choses" sans se contenter de la transcription de la réalité.*¹⁰⁶⁴

¹⁰⁶² Conservada en el Musée des Beaux-Arts de Bordeaux (Óleo sobre lienzo, 143 x 113 cm. Numéro de inventario: Bx E 623), comprada por la ciudad en la Exposition de la Société des Amis des Arts de Bordeaux en 1863.

¹⁰⁶³ LOUDON, Eugène, *Antigna, Catalogue de la vente qui aura lieu par suite du décès de Antigna. Ses tableaux, études et croquis*, Hôtel Drouot, Sales nº 8 y 9, Les jeudi 13 et vendredi 14 juin 1878, Paris, 1878, p. VI.

¹⁰⁶⁴ Catálogo Nº 21. "La marchande de simples, à Madrid". En *Catálogo de la Exposición William Laparra (1873-1920)*. Musée des Beaux-arts de Bordeaux, 10 enero-23 febrero de 1997.



Fig. 213. Alexandre Antigna
Un marchand d'images. (1863)
 Óleo sobre lienzo, 143 x 113 cm
 Bordeaux, Musée des beaux-arts¹⁰⁶⁵

La anciana ansotana es motivo de, al menos, dos representaciones por parte de Laparra: la pintura ya citada -*La marchande de simples à Madrid*-, y un dibujo con el mismo motivo y ligeras variaciones conservado en el Département des Arts Graphiques del Louvre con el título fáctico de *Femme espagnole debout*. En sus dos versiones, pintada y dibujada, la vendedora de hierbas, versión Laparra, surge en un primer plano

¹⁰⁶⁵ Número de inventario: Bx E 623; Bx M 6291.

aproximativo, como suspendida en una indefinida intemporalidad, en un ambiente neutro y austero característico del universo riberesco¹⁰⁶⁶. En la pintura, resalta la monumentalidad y el hieratismo de la imponente figura (de tamaño ligeramente superior al natural) que, envuelta en sus sombríos ropajes, estimula ese sentimiento y concepto unamuniano de la “noble tragedia de nuestro pueblo, de su austera y fundamental gravedad, del poso intrahistórico de su alma”¹⁰⁶⁷. Las sombrías envolturas juegan a favor de resaltar el rostro enjuto, la enigmática mirada capaz de poner al espectador en contacto directo con un pasado irremediabilmente perdido, pero tangible a través de tan particular expresión. El de la anciana de Laparra es uno de esos raciales rostros españoles que el Padre Gil, describiera a propósito de los protagonistas de *Los flagelantes* de Ignacio Zuloaga:

*Aquellos rostros de viejos y viejecitas, enjutos, terrosos, recios, y a los que los ardores del sol y los desgastes ocasionados por el trabajo les han convertido el músculo en árido tendón, están endurecidos por muchos siglos de lucha...; son la síntesis fisiológica de una raza fuerte; aquellos rostros de viejos y viejecitos, severos, rudamente místicos, preocupados por un pensamiento doloroso, ensombrecidos por el recuerdo de cosas que fueron, tienen el alma triste, gimen bajo el peso de un ideal de siglos, no son representaciones individuales, son la síntesis de la tristeza del alma española.*¹⁰⁶⁸

Una de las críticas a esta obra –en este caso de 1901- sugiere hasta qué punto entre los medios especializados franceses de este momento se seguían valorando las propuestas más tradicionales de lo pintoresco asociadas a un particular concepto de “lo veraz”:

¹⁰⁶⁶ RAPETTI, Rodolphe, *Le Musée des Beaux-Arts de Bordeaux: guide des collections*, Bordeaux, W. Balke, 1987, p. 64.

¹⁰⁶⁷ UNAMUNO, Miguel de «La labor patriótica de Zuloaga», *Hermes*, agosto de 1911; en *Obras completas*, I, Madrid, Escélicer, 1966,(TomoVII), págs. 766-768.

¹⁰⁶⁸ GIL, M (reverend Padre). En: Five essays on the art of Ignacio Zuloaga, Hispanic Society of America, 1909 of the Exhibition of the Paintings by Ignaio Zuloaga at the invitation of The Hispanic Society of America, New York City, March 21 to April, 1909.

*La sincérité n'est-elle pas le commun apanage de M. Laparra et de M. Déchenaud? Ils tendent de leurs mieux vers la notation directe de la vie, vers l'exaltation du caractère. Un amour si pressant de la vérité n'empêche nullement de s'élever au style; voyez plutôt avec quelle fierté se détachent, sur la blancheur éclatante des fond, le profil d'une Espagnole en vêtements de deuil, puis la silhouette de telle Marchande de simples, que M. Laparra a rencontrée, au hasard de ses flâneries à travers les rues de Madrid.*¹⁰⁶⁹

¹⁰⁶⁹ MARX, Roger, "L'Emancipation des "Prix de Rome"", *Art et Décoration*, Paris, Julio 1901.



Fig. 214. William Laparra
La marchande de simples
Óleo sobre lienzo. 186 x 82 cm
(Firmado y fechado abajo/derecha: WILLIAM LAPARRA; 1901; Madrid)
Bordeaux, Musée des Beaux-Arts¹⁰⁷⁰

¹⁰⁷⁰ Números de inventario: Bx E 1182; Bx M 6323. ©"Cliché du M.B.A. de Bordeaux/photographe Lysiane Gauthier.



Fig. 215. William Laparra
Femme espagnole debout
Mina de plomo 33 x 16 cm
París, musée du Louvre. Département des Arts graphiques¹⁰⁷¹

¹⁰⁷¹ Número de inventario: RF 39650, recto. © RMN. Martine Beck-Coppola.

Como ya se ha apuntado anteriormente, la representación de Laparra no surge aislada, sino en un contexto prolijo en este tipo de representaciones centradas en el carácter grave y misterioso de la mujer rural española, del que esta anciana en particular parece convertirse en un auténtico paradigma. Así, el orientalista Henry d'Estienne propone por estas mismas fechas un retrato de busto de la misma mujer con título *Vieille femme de l'Aragon, Espagne*¹⁰⁷². Entre los artistas españoles, existe una obra -al menos- de Zuloaga -datada con anterioridad que podría tratar idéntico motivo: en el catálogo de la exposición de la gira que el eibarrés lleva a cabo por América en 1916, se cita un lienzo con el inequívoco título de *The Tea Seller of Anso*¹⁰⁷³, obra que, a pesar de todos los esfuerzos realizados, no se ha podido localizar¹⁰⁷⁴. También cabe reseñarse otro lienzo de Zuloaga que estuvo colgado en su exposición de Praga de fines de 1904 y principios de 1905 con el título de *La bruja de Ansoa* (sic) cuya existencia actual no se ha podido verificar, pero que bien pudiera ajustarse al mismo prototipo de la anciana que tanto interés suscitó entre los artistas de entresiglos. Un aspecto interesante de todas estas obras es que están datadas una década antes de que Joaquín Sorolla (1863-1923) iniciara sus famosos paneles sobre *Las Regiones de España* en la Hispanic Society de Nueva York, precisamente con un retrato de esta misma mujer, acompañada para la ocasión de su pequeña nieta: contrató a estas dos mujeres, que bajaban a Madrid a vender los productos típicos de su región, con el fin de que posaran para él durante dos sesiones¹⁰⁷⁵. El resultado es un magnífico óleo sobre lienzo a tamaño natural con título *Abuela y nieta*

¹⁰⁷² *Vieille femme de l'Aragon, Espagne*. Óleo sobre cartón. 23,5 x 19,5 cm. París, Musée d'Orsay. Pintado en Madrid, en 1901.

¹⁰⁷³ BRINTON, Christian, *Exhibition of paintings by Ignacio Zuloaga under the auspices of Mrs. Philip M. Lydig with foreword by John S. Sargent*, Noviembre de 1916 a mayo de 1918, Redfield-Kendrick-Odell Co Printers, New York, 1916, p.45. Además, con los números de catálogo 30 y 38 respectivamente se incluyeron en esta importante muestra dos composiciones de iconografía altoaragonesa: *La Virgen de la Peña* (ya exhibida en la Kraushaar Galleries, New York, en 1914) y *Alquézar*.

¹⁰⁷⁴ En 1916 se conservaba en el Konigliche Museum der Bildenden Kunste, de Stuttgart, según se especifica en dicho catálogo.

¹⁰⁷⁵ DE SANTA-ANA Y ALVÁREZ-OSSORIO, Florencio, "Joaquín Sorolla: últimos años". En: VV.AA: *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*, Madrid, Fundación-Colección Thyssen-Bornemisza, 1998, p. 79.

(*Tipos del Valle de Ansó*)¹⁰⁷⁶, realizado en 1911, que parece ser origen de una nueva tipología temática muy difundida entre los pintores españoles influidos por Sorolla.

En efecto, muchos artistas españoles proseguirán en el futuro esta vía iconográfica tan particular¹⁰⁷⁷, bien a través de la emblemática imagen de esta anciana matriarca acompañada por su nieta, bien desarrollando otros temas ansotanos, a menudo polarizados entre la poderosa influencia de Zuloaga —el gran apologista del valle, de su belleza y de su carácter único entre la intelectualidad de su época- y la de su gran contrincante, Joaquín Sorolla: Carlos Vázquez Úbeda (Ciudad Real 1869-1944), Manuel Villegas Brieva (Lérida, 1871-Madrid, 1923), Gabriel Morcillo (Granada, 1887-1973), Adolfo Marín Molinas (Puerto Rico, 1858-), Sánchez Benito, Jacinto Alcántara (1901-1966), o los aragoneses Luís Marín Bosqued (1909-1987), Juan José Gárate (1870-1939), Santiago Pelegrin (1885-1954), Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) y Julio García Condoy (1889-1977), recrean estas iconografías que tienen como una de sus últimas y más divulgadas repercusiones las imágenes “pictoralistas” del fotógrafo Ortiz Echagüe en su famoso libro *España, tipos y trajes*, publicado en 1930.¹⁰⁷⁸

Volviendo al tema que nos ocupa, puede decirse que, al contrario que la mayoría de los pintores españoles interesados por el desarrollo de este tipo de temáticas, William Laparra no se limitó a mantenerse en una línea costumbrista más o menos convencional, sino que buscó a través de ellas un camino propio de expresión personal, reflejando las interrogaciones artísticas propias de un momento crítico en que el arte

¹⁰⁷⁶ Madrid, Museo Sorolla (Número de inventario: 956). Con este cuadro, se puede decir que inauguró la actividad en su nueva casa-taller de la madrileña calle de Martínez Campos. Se conserva una interesante fotografía en la que se observa al pintor ultimando el grandioso lienzo en este nuevo estudio (Madrid, Museo Sorolla).

¹⁰⁷⁷ El trasiego de escritores y artistas por el valle es intenso a principios de siglo. Se conserva una carta fechada el 8 de Marzo de 1903, en la que Benito Pérez Galdós agradece a Carlos Vázquez Úbeda unas fotos que le ha enviado realizadas en el Valle de Ansó (Huesca).

¹⁰⁷⁸ Una visión general sobre el tema en: BERNUÉS SANZ, Juan Ignacio, “La abuela ansotana en el arte de finales del siglo XIX y principios del XX. Una propuesta simbólica en la cultura europea”, *AACA Digital*, Nº 16, septiembre de 2011 (<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=533>).

estaba a punto de sufrir radicales transformaciones. Como bien apunta Paul Lafond en 1910:

Laparra a entendu nous rendre, avec leur véritable caractère, les spectacles qui l'ont touché, qui l'ont émotionné¹⁰⁷⁹ (...) qu'il se tranquillise, M. William Laparra est dans sa véritable voie, il ne marche plus au hasard. Le temps de tâtonnements et des hésitations est passé.¹⁰⁸⁰

Su estética arraiga en la riquísima tradición del realismo francés, pero también comparte las preocupaciones de sus contemporáneos, artistas y grupos como Pubis de Chavannes, Manet, Degas, los Nabis, los pintores de la Banda Negra, los Fauves, etc, etc¹⁰⁸¹. y por ello su evolución estilística puede parecer a veces caótica. En el complejo contexto de entresiglos, la solución “Zuloaga”, su impactante renovación de un realismo apasionado, hondamente expresivo de la España más esencial, resulta sumamente influyente, un verdadero norte a seguir para muchos artistas, no sólo en el medio artístico francés¹⁰⁸², sino más allá de éste, en puntos mucho más alejados del ámbito europeo¹⁰⁸³ e incluso con un alcance ultracontinental.¹⁰⁸⁴ No es, por ello, extraño que Laparra lo asumiera como referencia esencial a partir de un momento dado.

¹⁰⁷⁹ LAFOND, Paul, “William Laparra”, *L'Art et les Artistes*, Tome 10, Octubre 1909-marzo 1910, Paris, 1910, p. 222.

¹⁰⁸⁰ LAFOND, Paul, *Idem*, p. 223.

¹⁰⁸¹ BERGEON, Annick: “Un représentant de l'eclectisme de la Troisième République attiré par l'Espagne Negra. En Catálogo de la Exposición *William Laparra (1873-1920)*. Musée des Beaux-Arts de Bordeaux. 10 enero-23 febrero de 1997, p. 28.

¹⁰⁸² Los paisanos de la Vendée de Charles Milcendeau (1872-1919), se inspiran en sus homólogos castellanos, símbolos eminentes de la España del 98; los bretones de Lucien Simon (1861-1945) y Charles Cottet (1863-1925) parecen tamizados por el estilo de la “España negra” de Darío de Regoyos. Estas influencias pueden observarse también en la obra temprana de Alexis Mérodack-Jeanneau, entre otros.

¹⁰⁸³ Por ejemplo, sobre la influencia de Zuloaga en el ámbito checo, véase: SRÉPÁNEK, Pavel, “Ignacio Zuloaga, representante de la generación del 98 y su recepción en el medio ambiente checo en los primeros años del siglo XX”, *Archivo Español de Arte*, LXXVI, p. 301.

¹⁰⁸⁴ Sobre la influencia de Zuloaga en el ámbito sudamericano, véase: GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, “El 98 y la “reconquista espiritual” de América a través de la pintura. La influencia de Ignacio Zuloaga en la Argentina”, *VII Congreso Internacional de Historia de América (AEA)*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, 2000, Pp. 396-412.

De tal manera, como se ha apuntado con anterioridad, en el caso de Laparra esta ascendencia no debe valorarse como exclusiva en modo alguno: aunque sabemos que conocía a Ignacio Zuloaga desde 1901, hay que considerar su influencia como estrictamente indirecta, al menos hasta 1908. A partir de su regreso a Francia en 1903, William entra en contacto con la colonia de pintores españoles instalados en París: Aureliano de Beruete (1845-1912), Joaquín Sorolla (1863-1923), Sotomayor (1875-1960), Darío de Regoyos (1857-1913), Adolfo Guiard (1860-1916), etc. El contacto con todos estos creadores, cuyas influencias son observables, en alguna medida, en su ecléctica formulación estética de “lo español”, supuso para Laparra un fértil caldo de cultivo durante este periodo en que vive en el nº 65 del parisino boulevard Clichy, a la sombra del Sacré Coeur, muy cerca también de Ignacio Zuloaga, que se mudará allí a partir de 1906. Pero no es hasta 1908 cuando parte a España para encontrar al eibarrés en su propio medio y trabajar con él codo a codo en Segovia, aunque, de hecho, no es el único artista español con el que desea establecer un contacto directo en nuestro país; así, en una carta fechada en Toledo el 1º de octubre de 1908, señala: “mais je vais partir pour Ségovie. J’espère y retrouver Zuloaga et y travailler aussi. Quant a Sorolla, je le verai en passant á Madrid, samedi prochain.”¹⁰⁸⁵ El epistolario demuestra también una relación muy estrecha con Aureliano de Beruete, con el que trabaja en Toledo en otoño de 1908.

Las apreciaciones del crítico Eugène Bouvy sobre la antológica del artista celebrada en la sala Imberti de Burdeos en 1908, nos permiten observar la enorme variedad y heterogeneidad de puntos de referencia estéticos que Laparra baraja entre 1900 y 1908 y establecer un balance preciso de la evolución del artista hasta esta última fecha en que la influencia de Zuloaga comenzará a intensificarse para alcanzar uno de sus puntos culminantes con la preparación de la puesta en escena del drama lírico *La Jota*, (compuesta por su hermano Raoul y estrenada en la Opéra-Comique de París, el 26 de abril de 1911) en que Ignacio Zuloaga y su expresión de la España Negra se convierten en eje referencial esencial para ambos creadores. De hecho, no es posible comprender la pintura de

¹⁰⁸⁵ Carta fechada en Toledo, el 1º de octubre de 1908. Archivo familia Lafond.

William Laparra sin analizarla a la luz de la producción de su inseparable hermano, y viceversa. Si en el estreno del drama lírico *La Habanera* (estrenada en la *Opéra-Comique de París*, 26 de febrero de 1908)¹⁰⁸⁶, la crítica musical había sabido apreciar el influyente papel que había ejercido el pintor en la concepción del espectáculo -“...on pourrait croire que *La Habanera* est l’oeuvre de son frère William. C’est un ouvrage de peintre, paroles et musique!”¹⁰⁸⁷- esta colaboración se muestra especialmente estrecha y fructífera en la preparación de *La Jota*, para la que ambos viajan con frecuencia, juntos o por separado, al valle de Ansó en busca de una documentación de primera mano. Estos viajes despiertan en William emocionados recuerdos sobre su vida pasada y un sentimiento de pudor por abrir todos aquellos sentimientos íntimos ligados al valle que su dolorido corazón albergaba:

*Je ne puis sans un serrement de coeur penser que ce coin unique où j’ai vécu des heures inoubliables avec ma pauvre femme, dans un recul poétique de temps, va être exposé à tous les yeux, sur une scène parisienne devant les philistins; ce petit lieu avait en moi une place sacrée, de profonde prédilection et maintenant il va servir de décor à l’Opéra-comique.*¹⁰⁸⁸

En otra carta a Paul Lafond, datada el 22 de octubre de 1910, William da cuenta a éste de sus avances en la preparación de *La Jota*, en su papel como figurinista y escenógrafo, que ejerció con precisión

¹⁰⁸⁶ Para la preparación de esta obra lírica, William había establecido cierta relación con Zuloaga. En un momento dado, cuando queda apenas un mes para el estreno de *La Habanera*, William Laparra, a quien el Director de l’Opéra Comique de París, Mr Carré había encargado concebir y dibujar todo el vestuario para esta obra, pide asesoramiento al pintor español mediante una carta en la que le ruega que describa una “montera aldeana”, un tipo de bonete de paño cuya forma podía presentar variaciones más o menos acusadas en las diferentes regiones españolas. Aparentemente, obtuvo la información, pues el personaje de Ramón (interpretado por M. Séveilhac) portaba este sombrero típico el día de su estreno. Carta de William Laparra a Ignacio Zuloaga fechada en enero de 1908. Transcrita en: PLESSIER, Ghislaine, *Ignacio Zuloaga et ses amis français*, Paris, L’Harmattan (Collection Recherches et documents. Espagne), 1995, p. 175.

¹⁰⁸⁷ GAUTHIER-VILLARS, Henry, “Opéra-Comique. La Habanera Drame lyrique en 3 actes, poème et musique de M. Raoul Laparra”, *Comoedia*, Paris, jeudi 27/02/1908.

¹⁰⁸⁸ Carta a Paul Lafond, fechada el 2 de agosto de 1902. Transcrita en: BERGEON, Annick: “Un représentant de l’eclectisme de la Troisième République attiré par l’Espagne Negra”. En Catálogo de la Exposición William Laparra (1873-1920). Musée des Beaux-Arts de Bordeaux. 10 enero-23 febrero de 1997, p. 82.

“etnográfica” y al tiempo con apreciable sensibilidad. El contenido de la epístola nos permite comprender el alto grado de pasión con que este grupo de amigos y artistas sentía lo español:

*Très beau le costume d'Ansò, je l'envoie a Carré...Ne vous donnez plus aucun mal pour les renseignements; j'ai toute ma documentation au complet car je viens de faire un merveilleux voyage en Navarre et en Aragon; c'était la seule façon de s'en tirer, J'ai presque fini. Il ne me manque plus que quelques personagges.*¹⁰⁸⁹

En su antológica de Burdeos, Laparra presentó un amplio conjunto de obras seleccionadas por él mismo, procedentes en buena parte de colecciones bordelesas, que ponían claramente de evidencia el contexto sumamente ecléctico en que el artista se movía. Bouvy, precisa:

*Parmi les cinquante et quelques peintures exposées, les genres et les manières les plus divers se trouvent représentés. Le portrait d'apparat se rencontré avec la silhouette discrètement tracée. La scène romantique aux couleurs éclatantes tranche sur les teintes vaporeuses de la composition symbolique. La scène de mœurs s'encadre dans les études de paysages ou de monuments, de plein soleil, de crépuscule ou de pleine nuit.*¹⁰⁹⁰

Desde el punto de vista técnico, William Laparra lograba sobrepasar en esta búsqueda las limitaciones de las “recetas de escuela” de sus primeros momentos, orientándose hacia una pintura más experimental, abierta y renovadora, de toque más libre, de tonalidades más vivas, conservando el rigor en la construcción y logrando también un equilibrio entre lo reflexivo y lo poético.

¹⁰⁸⁹ Carta transcrita en: BERGEON, Annick: “Un représentant de l'eclectisme de la Troisième République attiré par l'Espagne Negra”. En: Catálogo de la Exposición William Laparra (1873-1920). Musée des Beaux-Arts de Bordeaux. 10 enero-23 febrero de 1997, p.19.

¹⁰⁹⁰ BOUVY, Eugène: “L'Exposition William Laparra à la Salle Imberti (Décembre 1908)”. *Revue philomathique de Bordeaux et du Sud-Ouest*, Société Philomathique de Bordeaux, Vols 11-12. Bordeaux, Janvier-février 1909.

D'autres, au contraire, -precisa el crítico- la recherche du pittoresque, le souci de la ligne et le fini du détail tiennent une place secondaire. L'intention principale porte sur les effets de la lumière, sur la recherche et l'analyse des teintes variées et curieuses. Pour le profane, qui ne voit dans un tableau que l'équivalent, avec l'exactitude en moins, de la reproduction photographique, cela étonne parfois, cela choque, cela c'a pas de sens.

Plusieurs de ces esquisses sont pourtant de véritables trouvailles. Voyez plutôt de Coin des jardins de la Villa Médicis, où les formes longues et noires des cypèes découpent le ciel blafard dans une nuit de lune. Et la Vue de Ségocie, dont les toits de Pierre rougie semblent du même feu que le soleil qui les brûle.¹⁰⁹¹

Su personalidad sensible, melancólica casi hasta lo enfermizo, tendía a plantear temáticas con mensaje, expresivas de su gran compasión hacia el sufrimiento humano, así como ciertas preocupaciones de orden social que sintonizaron bien con el “sentimiento trágico de la vida” genuino de la generación española del 98. No mostraba esta exposición, sin embargo, otra de las vías seguidas por el artista dentro de conceptos mucho más academicistas, en la tradición de las grandes decoraciones realistas que le servían para plantear sus interrogaciones filosóficas, y aportar su propia visión del destino humano con un lenguaje etiquetado y grandilocuente típicamente decimonónico. Su gran composición *Les étapes de Jacques Bonhomme*¹⁰⁹² (Syndicat de la Verrerie ouvrière, Albi), un gran tríptico de 4 x 8 metros presentado al Salón de 1905, resulta altamente revelador de sus ideas y preocupaciones sociales en un momento de grave crisis económica, en sintonía con otros pintores franceses que se interesaban por un simbolismo dentro de este enfoque. En la presentación de esta obra, Laparra había hecho explícitas en la prensa sus radicales ideas sociales: “Il est temps que l'art, qui jusqu'ici n'a été que la propriété des riches et des oisifs, devienne celle des travailleurs”.¹⁰⁹³ Dentro de esta

¹⁰⁹¹ *Ibidem.*

¹⁰⁹² Número 1.089 del catálogo del Salon de la Société des Artistes Français de 1905. BASCHET, Ludovic, *Société des Artistes Français, Catalogue Illustré du Salon de 1905*, Paris, Bibliothèque des Annales, 1905.

¹⁰⁹³ MARCHAL, Gaston-Louis, *Jean Jaurès et les arts plastiques*, Castres, 1984, p. 127.

misma orientación puede destacarse otra composición de gigantescas dimensiones (8,23 x 10,94 ms): *Moloch ou les malheurs de la guerre* ou *Le Piédestal*¹⁰⁹⁴ (Musée des Beaux –Arts de Bordeaux), de 1907, que fue juzgada muy severamente por la crítica del momento¹⁰⁹⁵

En su obra más personal, sus viajes por Italia, Egipto, España, el país Vasco francés, Inglaterra, América, etc. le habían inspirado una serie de estudios muy variados tanto en cuanto a temas, como en lo que respecta a tendencias y facturas diversas. De tal forma, esta exposición demostraba muy a las claras que su producción más lograda estaba estrechamente ligada a sus experiencias personales, aunque es cierto que fue en España donde el bordelés encontró su verdadera “vía” como artista, el lugar en que su profunda sensibilidad logró vibrar más intensamente. En una carta datada el 12 de noviembre de 1908, William comunica desde Segovia a Paul Lafond su fuerte convicción a este respecto: “Décidément, je suis fou de l’Espagne et plus je vais plus je sens que c’est ici que je dois vivre et produire”.¹⁰⁹⁶ El contacto con Zuloaga y su obra supuso ciertamente un punto de inflexión en el curso evolutivo de la pintura de Wiliam Laparra, atraído por esa “fuerza exótica y extraña, un poco salvaje, que estaba muy lejos del refinamiento y de las habituales inclinaciones del público francés, cuya admiración despertaba, sin embargo, más por contraste que por verdadera comprensión”, según advirtiera Lafuente-Ferrari¹⁰⁹⁷. Al decir de Mayi Milhou, especialista en Zuloaga, este contacto produjo en Laparra “sentir se réveiller le feu du tempéramet ibérique”¹⁰⁹⁸. Es en este momento cuando la pintura de William se somete, de forma más patente, a una renovación técnica dentro del ámbito de influencia del

¹⁰⁹⁴ Salon de la Société des Artistes Français de 1907, número 923. BASCHET, Ludovic, *Société des Artistes Français, Catalogue Illustré du Salon de 1907*, Paris, Bibliothèque des Annales, 1907.

¹⁰⁹⁵ Véase: PÉRATÉ, A, *Gazette des Beaux-Arts*, Année 49, 3e Période, Tome 37, p. 446 y MAURICE, Charles, *Mercure de France*, Mayo-Junio de 1907.

¹⁰⁹⁶ Carta de William Laparra a Paul Lafond desde el Hotel Europeo de Segovia. 12/11/1908 (Archivo familia Lafond).

¹⁰⁹⁷ LAFUENTE FERRARI, Enrique, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga* (2ª edición corregida y aumentada), Madrid, Revista de Occidente, 1972, p.175.

¹⁰⁹⁸ MILHOU, Mayi, *Ignacio Zuloaga (1870-1945) et la France*, Saint Loubes, Graphilux, 1981.

vasco, adopta un mayor espesor y se dispone como una materia abundante y grasa en la que perpetuar la gestualidad a través de los toques de pincel, lo que le permite una expresión muy directa de esa España auténtica que él tanto ansiaba captar, aquella que se alejaba del tópico cristalizado por la Carmen de Merimée, que en imaginario colectivo francés perdurará esencialmente hasta la guerra civil de 1936¹⁰⁹⁹, y cuyo atavismo, al decir de Paul Lafond:

....lui a fait d'emblée saisir l'àpreté et la sauvagerie des paysages castillans, la tenacité et l'irréductibilité de leurs habitants, les liens qui unissent si intimement l'homme au sol, ne faisant de celui-ci que le résultat et la conséquence de ces terres bouleversées et farouches.¹¹⁰⁰

No faltaba en esta importante antológica el tema histórico, con dos composiciones basadas en el Romancero del Cid: *El Cid muerto sale de Valencia* y *La Halle*. Obras como *La sortie de l'office*, *Le Guet-apens*, *Le "Goûter"*, *Le Montreur de signes*, o *Les Chanteurs mendiants*, resultaban muy explícitos del interés de Laparra por explorar el género costumbrista con nuevas soluciones pictóricas. Como no podía ser de otra manera, en este terreno presentó algún tema ansotano, por ejemplo una obra en paradero desconocido con título *La Vieille Ansotana*, que Bouvy describe como protagonizada por la paradójica dualidad de "deux faces, l'une de vieille femme, l'autre d'enfant, d'un cachet étrange dans leur fixité".¹¹⁰¹ También, una escena de danza española, muy vigorosamente tratada en el colorido de los vestidos y ornamentos de la bailadora, que conformaba un curioso estudio de actitudes, gestos y fisonomías. En *El paseo y Aubade à la sourde*, las "manolas" españolas se dejaban bañar por una luz fuerte y meridional que acentuaba el colorido chillón de las indumentarias andaluzas. *Aubade à la sourde* tenía una concepción más íntima y una

¹⁰⁹⁹ HOFFMANN, Leon-Francois. *Romantique Espagne. L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*. Princeton, Princeton University Dept. of Romance Languages, 1961, p. 70.

¹¹⁰⁰ LAFOND, Paul, "William Laparra", *L'Art et les Artistes*, Tome 10, Octubre de 1909-marzo de 1910, Paris, 1910, Pp. 223.

¹¹⁰¹ BOUVY, Eugène, *Opus Cit.*

tonalidad más dulce. Lo que llamó la atención al crítico en esta pintura fue su maestría de ejecución, el estudio detallado de las caras y las manos, en comparación a sus *Coplas* que figuraba entre los fondos del musée de Luxembourg.

Donde el artista se mostraba más libre y cómodo era en los temas inspirados directamente del natural, aplicando diversas maneras de observar y de pintar aquello que era objeto de su atención, por ejemplo eligiendo un determinado aspecto de un monumento, o de una casa antigua trazada en perspectivas forzadas y mediante bellas oposiciones de sombra y luz; así, *La puerta del Sol, en Toledo*, o *Le Seuil*. De su observación de las casas a diferentes horas del día podía derivar tanto una pintura luminosa con líneas muy netas y tonalidades muy acusadas -*La sortie de l'office*-, como un sobrio y vaporoso decorado de carácter romántico: *Le Guet-apens*. Otras veces eran los efectos de luz lo que le interesaba, su investigación y análisis: *Pont d'Alcántara de Tolède*. Las altas murallas de una calle cualquiera podían servir de ámbito para una escena de inequívoco sabor español, acogiendo la tradicional presencia de un “guitarrero”: *Pelando la pava*. Otros críticos, sin embargo, evidencian su abuso del “color local” y sus temáticas tendentes a la “españolada”¹¹⁰² que derivaban a veces en verdaderas caricaturas, como algunos consideraron la composición *Sur la route, impression d'Espagne*. En 1909, gracias a su nuevo gran amigo Paul Lafond, descubre en su estudio de Pau el placer de la técnica del aguafuerte, donde la influencia de Goya es muy manifiesta y cuya estética es muy apropiada para la expresión de la España Negra. Realiza algunos grabados con la intención de exponerlos en la galería

¹¹⁰² Una buena definición del concepto “españolada” es la que aporta Joaquín Ortega en 1924: “...Da pena oír algunos comentarios hechos por profesores de universidades, por gentes cultas, por gentes que saben “leer y escribir”. Para muchos ignorantes de levita, España es todavía un país de manolas y de toreros, de gitanos sucios, de bandoleros, de mendigos y de curas inquisitoriales. Esta noción de “ España de pandereta” ha sido fomentada por la popular ópera Carmen y sus innumerables imitaciones escénicas, entre las que merece especial mención la versión francesa de cabaret: la ya famosa espagnola con la navaja en la liga; por los libros de viaje escritos tras una rápida visita a nuestro país confiando en el tan desacreditado sistema del cuadernito de notas, que recoge el incidente y no la substancia; por algunos textos para la enseñanza del idioma que pretenden dar la noción de lo pintoresco, de lo que es postizo y superficial; y por último en virtud de la presión de ciertas ideas estereotipadas que han clasificado a España como un pueblo indolente, atrasado, pasional, cruel y fanático...”

Durand-Ruel en marzo de 1909: *Scène de Sabbat, Aliénés, Le renseignement* o *La diligence de Val-André*.¹¹⁰³

El contacto con Zuloaga afectó a la carrera de William de forma muy perjudicial, ya que la fuerte personalidad y los esplendidos éxitos del vasco a nivel internacional le llevaron a fijar su atención en él más allá de lo razonable. Las exposiciones de Nueva York en 1909, y de Venecia en 1910, habían vuelto a ponerlo de máxima actualidad y, hacia 1910, la cuestión Zuloaga –a quien se le acusaba en España de pintar para adular el gusto de París¹¹⁰⁴– vuelve a agitarse y puede decirse que alcanza su clímax. Esta supuesta “emulación” fue observada por la prensa artística especializada, hasta el punto de comprometer la buena reputación del bordelés. Así por ejemplo, puede leerse en un artículo de la revista *l’Art et les Artistes* publicado en 1910:

*...les belles espagnoleries de M. Laparra, d’une analyse si aigüe et qui m’ont semblé presque égales, cette fois, à celles de Zuloaga malgré qu’il y manque un peu de cette sorte de fièvre dans le réalisme qui caractérise le second artiste.*¹¹⁰⁵

De cualquier forma las comparaciones entre ambos artistas suelen basarse en la relación entre fechas y títulos comunes de ciertas obras: *Manöel y su novia* (William Laparra, 1908), contra *Pepillo et sa fiancée*, presentado por Zuloaga en el Salon des Amis des Arts de Bordeaux en 1903. *Danseuse de flamenco* de Laparra: todas las bailaoras flamencas de Zuloaga. *Pelando la pava*: mismo tema y mismo título que el cuadro de Zuloaga presentado por éste en Le Barc de la Bouteville, en 1895. A estos, pueden añadirse diversos temas desarrollados por Laparra: *Le Paseo*, las vistas de Toledo, los paisajes de Aragón, y otros similares tratados

¹¹⁰³ BERGEON, Annick: “Un représentant de l’eclectisme de la Troisième République attiré par l’Espagne Noire”. En Catálogo de la Exposición *William Laparra (1873-1920)*. Musée des Beaux-Arts de Bordeaux. 10 enero-23 febrero de 1997, Pp. 22-24.

¹¹⁰⁴ LAFUENTE-FERRARI, *Opus Cit.*, Pp. 309-310.

¹¹⁰⁵ F.M., “Le mois artistique. Le Salon des artistes français”, *L’Art et les Artistes*, Tomo 9, Abril-septiembre de 1909, París, 1909, p. 188.

asiduamente por el pintor español¹¹⁰⁶. Pero no sólo por él. En este sentido, advierte Lafuente-Ferrari que el artista vasco “exhibía en París temas no demasiado desemejantes a lo que pintaban otros artistas españoles de su época: aldeanos, tipos de pueblo español, gitanos, toreros.... Tema por tema y asunto por asunto, podríamos escoger decenas de temas pintados en aquellos mismo años por otros artistas españoles, y veríamos que la coincidencia con los de Zuloaga era realmente literal”.¹¹⁰⁷

En este punto, es preciso recordar que no era la primera vez que Zuloaga diera pie a una situación semejante en relación a otros artistas “menores”, como la polémica suscitada en torno al pintor sevillano Gonzalo Bilbao, que Lafuente Ferrari resume en los siguientes términos:

*Por los primeros años del siglo, hacia 1904, hubo una nube de verano en la crítica española, que se llamó la cuestión Zuloaga-Gonzalo Bilbao. Se reprochó al pintor sevillano la incidencia, si no la imitación, de los temas y tipos que Zuloaga cultivaba por entonces. Los defensores de Bilbao contra Zuloaga alegaban que el sevillano, diez años mayor que el eibarrés, pintaba y exponía mucho antes de que Zuloaga comenzase su vida artística.*¹¹⁰⁸

Si se ha resaltado hasta la exageración la influencia de Zuloaga en la estética de William Laparra, no es menos cierto, sin embargo, que no se han destacado lo suficiente las mucho más obvias de Aureliano de Beruete, en algunos de sus paisajes, y sobre todo la de Darío de Regoyos en la concepción general de muchas de sus composiciones. Como en el caso de Laparra, la combinación de enigmáticas figuras negras con arquitecturas protagonizan algunas de las obras más características del Regoyos de la segunda mitad de los 80, como *El mes de María en Bruselas* (1884, Colección privada), el dibujo *Después de la misa, Zaragoza, 1884* (Musées d'Ixelles, Bruselas), *Mercado en el País Vasco, 1887* (Colección privada), *Corpus en Fuenterrabía, 1887* (Colección privada) o *Hijas de María* (1891,

¹¹⁰⁶ MILHOU, Mayi, *Opus Cit.*

¹¹⁰⁷ LAFUENTE-FERRARI, *Opus Cit.*, Pp. 308-309.

¹¹⁰⁸ *Ibidem.*

Colección privada), en una fórmula que parecen perdurar en el cambio de siglo (Mañana de Viernes Santo en Orduña, 1901, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona). En el caso de Regoyos, sus composiciones se centran en una actitud ambivalente entre crítica soterrada y la clara fascinación por las manifestaciones religiosas. En el de Laparra, muestran un sentido más lírico en su expresión simbólica del tema de la muerte.

Consciente de hasta qué punto las comparaciones con Zuloaga podían perjudicarle, Laparra escribe en 1910 una carta a Paul Lafond -que se disponía a publicar de forma inminente un artículo monográfico sobre él en la revista *L'Art et les Artistes*- en que le ruega que retrase su publicación por coincidir casualmente con otro que el editor Mr. Dayot preparaba sobre Zuloaga para el número precedente.¹¹⁰⁹

*J'aime mieux d'ailleurs ne pas être spécialisé car je sais que Zuloaga paraîtra dans un numéro précédent et je n'aime pas le petit jeu de ressemblances auquel les critiques se sont livrés au sujet de mon tableau de cette année, si Zuloaga, paraît-il!*¹¹¹⁰

La preparación del artículo da lugar a una interesante correspondencia entre el artista y el director del Museo de Pau.¹¹¹¹

¹¹⁰⁹ En efecto, el destino quiso que el artículo sobre Laparra (LAFOND, Paul, "William Laparra", *L'Art et les Artistes*, Tome X, Octubre de 1909-marzo de 1910, Paris, 1910, Pp. 220-225), apareciera en el mismo tomo (Tomo X) que el dedicado por Charles Maurice a Zuloaga: MAURICE, Charles, "Ignacio Zuloaga", *L'Art et les Artistes*, Tome X, Octubre 1909-marzo 1910, Paris, 1910, Pp. 14-27.

¹¹¹⁰ Carta transcrita en: BERGEON, Annick: "Un représentant de l'eclectisme de la Troisième République attiré par l'Espagne Noire". En Catálogo de la Exposición William Laparra (1873-1920). Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, 10 enero-23 febrero de 1997. P. 19. Dicho artículo fue publicado en *L'Art et les Artistes*, Tome 10, Octubre de 1909-marzo de 1910, Paris, 1910, Pp. 14-27.

¹¹¹¹ En carta fechada el 20 de diciembre de 1909, le pone al día sobre el referido artículo. El editor Dayot se lo ha pedido para el 5 de febrero, como muy tarde. Debe estar listo para el número de febrero de *L'Art et les Artistes*, con tres páginas de texto y unas 20 fotografías. Laparra le aporta datos sobre una obra con título *Crepuscule à Ansó* que ha enviado ese año al Salón de Pau, y que, al parecer, a Paul Lafond le gustaba especialmente. El 22 de diciembre le escribe otra carta en la que sugiere al crítico ciertos aspectos que le gustaría resaltar en el artículo (como su esfuerzo por evadirse de las "recetas" de escuela) y le aporta una relación de obras en museos e instituciones francesas, así como medallas recibidas en los salones etc, (de memoria) para que la tenga en cuenta en su redacción. En un encuentro durante el verano, Monsieur Dayot le había aconsejado que en este artículo no sólo se le presentara como un "peintre de l'Espagne" (pues existía el riesgo de parecer "non pas un descendant (...) de Goya, mais bien d'Ignacio"), sino también como retratista y decorador. El 25 de diciembre, en otra misiva,

Si nos centramos especialmente en las iconografías altoaragonesas desarrolladas por William Laparra en lo que constituye todo el conjunto de su producción, podemos verificar que estas tienen un considerable peso específico, aunque no son exclusivas ni más importantes que otras ligadas a su mundo personal afectivo. Después de su segundo matrimonio con Fanny en 1908, Laparra mantiene estancias cada vez más prolongadas en el país vasco francés, Saint-Jean-de-Luz y la pintoresca localidad de Ciboure, donde alquila un estudio. El país vasco asiste en este momento al auge de una pintura de valores propios en manos de pintores como Zubiaurre, Tellaeché, Arteta, Arrue, Iturrino, etc, que otorgan importancia a los valores lumínicos impresionistas, sin renunciar a la expresividad de la forma. Ya sea en Hecho o en Ciboure, Laparra insistirá a partir de entonces en sus auténticos valores personales; los entornos rurales y paisajísticos alcanzan mayor protagonismo, sus mujeres se dignifican, adquieren presencias melancólicas, casi intemporales en sus respectivos ámbitos vitales. En sus vistas de iglesias y conventos renuncia a los efectos fáciles del color y el toque y no hace ninguna concesión a la moda, adoptando colores sombríos, ocre y rojizos que buscan eminentemente la expresión lírica de su intimidad. Paul Lafond anuncia el camino que habrá de proseguir el artista en este nuevo periodo, en el artículo monográfico que le dedica en *l'Art et les Artistes* en 1910:

*...son sincérité, son attention et son scrupule devant la nature, son analyse passionné de la physionomie et du caractère ethnographique. Combien ses toiles si émues, si vraies, sont loin des concepts d'atelier, des combinaisons raisonnées et volues! (...)M. William Laparra a entendu nous rendre, avec leur véritable caractère, les spectacles qui l'ont touché, qui l'ont émotionné. Sa passion de l'étude l'a amené à cette franchise qui lui a enseigné le jeu des lumières sur les masses ensoleillées. Ses personnages sont bien dans leur milieu. Les contingences qui les entourent expliquent leurs habitudes, leurs attitudes, leurs mouvements.*¹¹¹²

le informa de la decisión que ha tomado Mr. Dayot sobre las reproducciones que habrían de ilustrar el artículo.

¹¹¹² LAFOND, Paul, "William Laparra", *L'Art et les Artistes*, Tome 10, Octubre de 1909-marzo de 1910, Paris, 1910, Pp. 220-225.

Este camino será complejo, se presentará sembrado de incertidumbres y de dudas, más acentuadas en los momentos en que Laparra sufre alguna de sus cada vez más frecuentes crisis personales, a las que Paul Lafond¹¹¹³ estuvo atento, apoyando al bordelés siempre que fue preciso. En un momento dado, William le confía:

Jusque-là je n'avais "sentí" que ma jeunesse était passée et quand je considérais ce que j'avais produit et l'obscurité dans laquelle s'agitait désespérément mon instinct artistique, je ne croyais plus en l'avenir, ni en moi-même. Il me tarde maintenant d'avoir réalisé une ou deux bonnes choses et j'aurai alors la vraie jeunesse, celle qui n'a rien à voir avec le nombre des années, mais qui dépend de la force et de l'intensité de votre enthousiasme¹¹¹⁴

En los altos valles jacetanos, el artista encuentra un refugio para mitigar su honda desesperanza. En Hecho coincidió con el fotógrafo oscense Ricardo Compairé (1883-1965), a la sazón farmacéutico de la villa desde 1908, a quien enseñó que la fotografía no "debía quedarse en la apariencia de las cosas, que tenía que sumergirse en lo más recóndito de la existencia...Compairé pudo aprender de la pintura de Laparra a componer sus cuadros de costumbres, sus tableaux vivants"¹¹¹⁵. Finalmente, en buena parte gracias a los consejos de Laparra, las fotografías de Compairé –que nunca tuvo la ocasión de moverse en los selectos círculos franceses- resultan composiciones minuciosamente elaboradas que documentan una forma de vida al borde de la extinción con una extraordinaria intuición estética.

¹¹¹³ No sólo les unía una relación de estrecha amistad. Por encargo de Lafond, William Laparra realiza gestiones para la localización y posible adquisición de obras importantes de la escuela española (Goya, El Greco, Sorolla, Beruete, etc.) entre ciertos anticuarios y marchantes de arte, de las que le informa con detalle en su epistolario.

¹¹¹⁴ Catálogo de la Exposición William Laparra (1873-1920). Musée des Beaux-Arts de Bordeaux. 10 enero-23 febrero de 1997, p. 83.

¹¹¹⁵ CARBÓ, Enrique, "Biografía". En: *Ricardo Compairé (1883-1965). El trabajo del fotógrafo*. Catálogo de la exposición celebrada en la Diputación de Huesca y Sala de exposiciones del Centro Cultural de Ibercaja, Huesca 18 de diciembre de 2009-31 de enero de 2010, Huesca 2009, Pp. 33-35.

Aunque en calidad de aficionado, el propio William Laparra mantuvo también una apreciable actividad como fotógrafo, tal y como demuestra la colección de fotografías procedentes de su “fonds d’atelier”¹¹¹⁶. Muy probablemente estas sencillas instantáneas, que captan momentos de la vida cotidiana en las calles del pueblo, sin un fin estético determinado, pudieron servirle como apoyo para su actividad pictórica, según era usual entre los pintores realistas del momento. En ellas puede observarse el extenso predicamento que las vestimentas tradicionales seguían manteniendo entre las mujeres de Ansó, en tanto los pobladores del cercano valle de Hecho las habían abandonado casi totalmente en beneficio de las nuevas modas urbanas. Las ansotanas esas “mujeres, gallardas, ágiles, de sutiles movimientos.”¹¹¹⁷ las seguían portando mayoritariamente, con tanta perseverancia como orgullo, según nos recuerda en sus memorias Benito Pérez-Galdós, que visitó el valle en 1894 para la preparación de su drama *Los Condenados*¹¹¹⁸ o un buen conocedor de la zona ansotana, como fue el lingüista Jean Joseph Saroïhandy¹¹¹⁹, entre otras fuentes susceptibles de ser recordadas.

Seguramente, Laparra no buscaba en estos valles un mero recurso inspirativo de lo costumbrista, sino que allí encontró un espacio cargado de referencias simbólicas y de aquellas presunciones funestas de que su obra precisaba nutrirse. Ciertamente, la atracción que muestra William Laparra por las tierras altoaragonesas trasciende a casi toda su producción -con periodos más o menos intensos- a partir del deslumbrante descubrimiento

¹¹¹⁶ Algunas de estas fotografías son reproducidas en: CAUSSIMONT, Gérard, “Les vallées de Hecho et d’Ansó au temps de William Laparra”. Catálogo de la Exposición *William Laparra (1873-1920)*, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, 10 enero-23 febrero de 1997, Pp. 29-35.

¹¹¹⁷ MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen, “Galdós y las tradiciones populares de Ansó”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 1988, Vol.43, Pp. 403-410.

¹¹¹⁸ Cita textual de O. C., *Novelas y Miscelánea*, ed. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1977, 1.^a ed., 2.^a reimpresión, Pp. 1.461-1.462. Recogida por: MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen, “Galdós y las tradiciones populares de Ansó”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 1988, Vol. 43, p. 408.

¹¹¹⁹ SAROÏHANDY, Jean Joseph, “Dialectos aragoneses” (Con prólogo de Joaquín Costa), *Archivo de Filología Aragonesa*, LXI-LXII (2005-2006), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, DPZ, 2007, p. 366. Inserto en el *Annuaire de 1901 de la Escuela Práctica de Estudios Superiores* (Sección de ciencias Históricas y Filológicas), París, Imprenta Nacional, 1900. (La versión de este informe fue redactada por el Sr. Laborda, distinguido alumno del Seminario Conciliar de Zaragoza).

que supusiera para él el encuentro casual con aquella humilde “*marchande de simples*” que recorría las calles de Madrid del 1900. De las características de esta temática “altoaragonesa”, sólo cabe efectuarse registros incompletos, dadas las transacciones y movimientos que en el curso del tiempo su obra ha venido sufriendo en el mercado del arte. Una de las más importantes, se ha producido recientemente -2006- con la subasta de 308 lotes procedentes de sus fonds d’atelier en Francia¹¹²⁰. Las fotografías de algunas de estas obras, desaparecidas o dispersas en el mercado, están recogidas en la memoria de licenciatura de Anick Bergeron¹¹²¹, a las que hemos podido acceder gracias a la generosidad de la investigadora, permitiéndonos conocer obras tan interesantes como la expresionista *Veuve aragonaise portant un enfant* (Localización actual desconocida); *Petite maman en Aragón* (París. Colección privada); *Assemblée de femmes* (Localización actual desconocida); *Hecho. Village aragonais* (París. Colección privada), Varias vistas de Hecho (diversas localizaciones), etc. El catálogo de su retrospectiva de Burdeos, recoge una fotografía en blanco y negro de una bellísima composición -*Nöel en Aragón*¹¹²²- donde las mujeres ansotanas acuden a la Misa de Gallo en medio del silencio de la noche nevada.

Existe un conjunto bastante importante de obras en “tono menor”, registradas en la bibliografía disponible, de inequívoca inspiración altoaragonesa a tenor de lo explícito de sus títulos. Entre ellas, pueden destacarse: *Femme d’Aragon allant a la fontaine (Espagne)*, (localización actual desconocida), expuesta en Aurillac (Société Artistique du Cantal, 1907); *La vieille ansotana* (colección privada de Burdeos), expuesto en París (Société des Artistes Français, 1909). En la Société des Amis des Arts de Pau expuso varias de estas composiciones en 1910 y 1911: *Sur le chemin de la fontaine (Aragon)*, (localización actual desconocida) y

¹¹²⁰ *Cadres XIXe & XXe siècles, dessins & tableaux, atelier William Laparra, divers fonds d’atelier: vente, samedi 25 mars 2006 à 10h30 et 14h30, Abbaye aux Dames, Saintes*. Ed. J.-R. Geoffroy & Y. Bequet, 2006.

¹¹²¹ BERGEON Anick, *Recherches sur le peintre William Laparra 1873-1920*, mémoire de maîtrise, Université de Bordeaux III, 1990.

¹¹²² Catálogo de la Exposición *William Laparra (1873-1920)*, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, 10 enero-23 febrero de 1997, p. 27 (ilustración número 14).

Crepuscule. Village d'Anso (Haut Aragon), en 1910 (localización actual desconocida). En 1911, se registran en dicho salón varias de ellas: *Le village d'Anso au crepuscule* (localización actual desconocida); *Un coin de Berdun (Aragon)* (localización actual desconocida); *Torla et la vallée d'Arassas (Haut-Aragon)* (localización actual desconocida); *La casa Viu à Torla*, (localización actual desconocida). Un óleo con título *Village d'Aragon*, fue expuesto en Burdeos (Sala Imberti, 1919) y en París (Cercle Artistique et Litteraire, 1921). En esta misma sala y en la misma fecha expuso *Le village d'Esco au crepuscule* (localización actual desconocida), y varios *Etudes d'Hecho*, algunos de los cuales se conservan en el Musée des Beaux-Arts de Bordeaux.

La primera Gran Guerra interrumpe la actividad expositiva de William durante algunos años. Las obras de este periodo reflejan las miserias de la guerra que afectan definitivamente a su salud moral y física. Un grabado - *Aux neutres*- refleja sus atormentados sentimientos durante este periodo en que el artista es destinado al frente, primero en Burdeos y posteriormente en Amiens a la sección de Camouflage S.P.142. Desde este último destino, describe a su amigo Paul Lafond¹¹²³, en medio de los fragores del conflicto, su nostalgia por los días felices pasados en España: "Parfois, je pense à l'Italie, à l'Espagne surtout, à cette chère terre d'éloquente âpreté, de passion calcinée, et vers qui, au fond, sous toutes ses ardeurs sans doute d'un atavisme mystérieux"¹¹²⁴. Una veintena de dibujos con el título de *Nöel au front* y variados retratos de enfermeras conforman su producción de 1916. Una obra con título *La chambre d'enfant: Hautebraye (Aisne)* de este mismo año, muestra los estragos producidos por la guerra en un ambiente realista que se entremezcla con un sutil simbolismo, para otorgar un carácter intemporal al motivo representado: "C'est un lieu, un momento précis qu'il nous montre mais c'est surtout les conséquences plus larges

¹¹²³ Paul Lafond fallecerá poco después, en 1918. Hasta el último momento, ambos se cartean con regularidad, pudiéndose constatar a través de todas estas cartas los sentimientos y preocupaciones de William, tanto en el terreno personal como profesional.

¹¹²⁴ Carta a Paul Lafond, fechada el 16 de octubre de 1916. Archivo familiar de Paul Lafond.

de n'importe quelle guerre: la destruction et la ruine, le froid, la fuite et l'absence, le silence, l'abandon de toute chose et la mort."¹¹²⁵

Tras el cese de las hostilidades, compra una casa en Boulogne-sur-Seine y comienza a exponer regularmente: en Aurillac (Société des Amis du Cantal, 1919), París (Galerie G. Petit, diciembre de 1919 y Société des Artistes Français, junio de 1920), Bordeaux (Société des Amis des Arts, febrero de 1920) y Pau (Société des Amis des Arts, 1920). Probablemente, nunca se pudo recuperar de las secuelas psíquicas producidas por la cruenta guerra. Físicamente disminuido, moralmente muy afectado, William Laparra muere prematura y súbitamente en Hecho, en una de sus frecuentes estancias de trabajo: "sous le ciel espagnol qui le séduisait tant, dans cet impressionnant pays où son âme d'artiste se révélait le plus puissamment, où il aimait à chercher ses plus beaux sujets"¹¹²⁶. Allí solía ir a trabajar, regularmente solo, rememorando sus intensas vivencias en esta región con su primera mujer, Wanda. En el momento de su enfermedad, su hermano Daniel, médico en Biarritz, es llamado de urgencia a su lado pero éste le encontró ya agonizante, con la fotografía de Wanda, en las manos. Se habló de intoxicación alimentaria, de la fragilidad hereditaria del "hígado de los Laparra", pero algunos miembros de su familia piensan que pudo suicidarse.¹¹²⁷ La traslación de sus restos no pudo llevarse a efecto hasta seis años más tarde, debido a los impedimentos de la legislación española. La inhumación de su cadáver pudo tener lugar finalmente en el cementerio de La Chartreuse de Burdeos, el 2 de noviembre de 1926, en presencia de numerosas personalidades que le rindieron sentido homenaje.

Sobre la trágica e inesperada muerte del pintor, su inseparable hermano, el compositor Raoul Laparra, recordaba emocionado algunos años después:

¹¹²⁵ Catálogo de la Exposición William Laparra (1873-1920). Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, 10 enero-23 febrero de 1997, p. 68.

¹¹²⁶ CAPITAINE, Louis, "Éloge funèbre du Secrétaire général de la Société Artistique du Cantal", *La Montagne*, 9 de septiembre de 1980.

¹¹²⁷ BERGEON Annick, *Recherches sur le peintre William Laparra, 1873-1920*, mémoire de maîtrise, Université de Bordeaux III, 1990, p. 51.

L'âpreté de la vie en Espagne n'a comencé à s'amender aqu'a une époque relativement récente. L'auteur de ces lignes perdit son frère, peintre, à Hecho (Aragon) en 1920, au cours d'un voyage d'étude. Le malheureux y mourut dans la plus totale impression de "solitude"; malgré les soins dévoués mais ignorants de paysans auxquels, entre deux spasmes, il révélait "Don Quichotte", sa dernière lectura. Nous apprîmes sa mort après ses obsèques. Je faillis, en 1910 avoir la même sort, et de la même façon, dans le village voisin d'Ansó¹¹²⁸. I. Zuloaga, me trouvant convalescent à Jaca, me ramena un instan tau seuil de la maison romane où, entre une aïeule de quatre-vingts ans et une enfant de douze ans, vêtues à la mode du XVIIe siècle, il connut, comme moi, les derniers renoncements. C'est ainsi, et à ce prix, que se conçoivent certaines oeuvres.¹¹²⁹

A su vez, su sobrina Wanda Laparra expresaba sus vívidos recuerdos sobre este trágico suceso:

Quand William Laparra mourut, le 5 septembre 1920, à Hecho, village de l'Aragon, "pays d'aigles et de héros", où il avait l'habitude de s'isoler pour travailler, il n'avait que quarante-sept ans. Pourtant c'était déjà un peintre reconnu par ses pairs et apprécié dans le monde de l'art en France ainsi qu'en Espagne et en Italie.¹¹³⁰

Tras la noticia de su muerte, sus finados y amigos organizaron una exposición antológica. En Diciembre de 1920, Raoul Laparra escribía una

¹¹²⁸ En una carta de William Laparra a Paul Lafond, fechada en Bordeaux el 10 de septiembre de 1909, el artista aporta datos muy interesantes sobre la complejidad que el viaje a los altos valles jacetanos conllevaba en la época, así como algunos detalles de este delicado momento en que el músico vio comprometida su propia vida. Después de llevar a cabo -para llegar a España- una marcha a pie de un día y medio a través de las montañas por Tardets y Licq, donde -piensa el artista- pudo haber cogido frío, Raoul Laparra cae gravemente enfermo. William había telegrafiado a un médico "Espagnol du pays", para hallar un diagnóstico y se plantea acudir en ayuda de su hermano por las vías más rápidas: llegar a Pau y Oloron, y desde allí, ir a caballo por las montañas hasta Ansó. Si el caso fuera más urgente todavía, iría en automóvil hasta Pau y por Canfranc, Jaca y Berdún, llegaría hasta Ansó. También se plantea llevar un médico francés de Pau o de Olorón, para lo cual pide a Paul Lafond asesoramiento.

¹¹²⁹ LAPARRA, Raoul, *Bizet et l'Espagne*, Colección, Les grands musiciens par les maîtres d'aujourd'hui, nº 7, Paris, Librairie Delagrave, 1935, p. 48 (Nota a pie de página nº 1).

¹¹³⁰ BERGEON, Annick: "Un représentant de l'eclectisme de la Troisième République attiré par l'Espagne Negra". En Catálogo de la Exposición *William Laparra (1873-1920)*, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, 10 enero-23 febrero de 1997, p. 19.

carta al que fuera amigo de ambos, Ignacio Zuloaga, solicitando su colaboración para tal proyecto:

Cher ami,

Ma belle-soeur me prie de vous demander si vous accepteriez de faire partie d'un comité dont la mission est d'organiser une exposition des oeuvres de mon pauvre William. Il ne s'agirait pour vous que d'accorder votre nom à ce comité, et nul derangement n'en résulterait. On n'a envoyé aucune lettre de faire-part lors de la mort de William. Je ne l'ai su, du reste, moi-même que lorsque mon frère reposait déjà depuis deux jours dans un nicho (sic) du cimetière d'Hecho. Je n'ai pas la force de vous parler de cela...! Du reste je ne vois les derniers instants de mon frère qu'à travers des lettres assez contradictoires. Nul de nous n'a pu le revoir vivant et, malgré le dévouement des braves gens du pays, il est mort dans la solitude de son coeur. Son esprit était haut et fort, heureusement! y yo, trabajando siempre, a pesar del más cruel golpe, estoy acabado una obra con el asunto en el Nuevo-México y dentro de poco, yo pienso volver a España para el último de los tres "bailes: "el tango y la malagueña" (SIC)

Su fiel admirador

Raoul Laparra

No sabemos si finalmente Zuloaga colaboró, pero sí que la exposición tuvo lugar en el Salon des Artistes Français en 1921, donde el artista había venido mostrado regularmente su obra desde 1899 y era miembro de pleno derecho desde 1905.¹¹³¹

Algunas de las más importantes publicaciones especializadas de la época se hicieron eco del suceso. Así, *L'Art et les Artistes*¹¹³² y *Art et Décoration*¹¹³³. Esta última, señala:

¹¹³¹ En 1904 expuso allí *Coplas* (París, Musée d'Orsay) y *El silencioso de la Seo; Saragossa* (sic), (Amiens, Musée des Beaux-Arts) pintado en 1903 (Salon de la Société des Artistes Français de 1904: números 1.035 y 1.034, respectivamente). En: BASCHET, Ludovic, *Société des Artistes Français, Catalogue Illustré du Salon de 1904*, Bibliothèques des Annales, Paris, 1904; en 1905, *L'abreuvoir en Las Ventas*; en 1906, *Manoël y su novia* (Musée des Beaux-Arts de Pau) y *La Gitane Dolores* (Musée des Beaux-Arts de Aurillac).

¹¹³² Redacción: "L'Actualité, Nécrologie, William Laparra", *L'Art et les Artistes* (Nouvelle Série), Tome 2, nº 10 (Octubre de 1920) a 14 (febrero de 1921), París, 1921, Pp. 45-47 (En la página número 47 se reproduce su composición *Aubade á la sourde*).

Sérieux et simple, bon camarade autant que probe artiste, William Laparra n'inspirait que des sympathies. La brutale nouvelle de sa mort attristera profondément tous ceux qui ont pu apprécier ses belles qualités de coeur et d'esprit. Une courte maladie vient de l'enlever à Hecho (Haut-Aragon), où ses obsèques ont eu lieu le 30 août.

La muerte de William Laparra, en tierras extrañas y en plena soledad, alimentó ciertas leyendas derivadas de su misterio y dramatismo. *La Nouvelle Revue*¹¹³⁴ se hizo eco de alguna de ellas, junto a algunos otros datos muy interesantes que reflejan las últimas horas vividas por William en tierras pirenaicas y sobre la última composición que pintara –un retrato del alcalde de Hecho- junto a ciertas apreciaciones de las dificultades sufridas por estos creadores unidos por el destino (William y Raoul Laparra, Zuloaga) en una atracción “fatal” por el fascinante y misterioso valle altoaragonés:

Le 29 août de l'année dernière, 1920, dans un village perdu des Pyrénées espagnoles, en quelques jours, presque en quelques heures, après un travail enthousiaste et intensif parmi les sites pittoresques de cette austère nature, William 'Laparra était fauché, brutalement, comme sans s'en apercevoir, par un mal dont on ne sait pas bien l'origine. Il était seul. Un ami venait de le quitter, de rentrer à Pau. Sa jeune femme (nièce de M. Henri Rabaud) et son petit garçon étaient au Mont-Doré. Aussi, ses moindres heures, depuis les premières lueurs de l'aube jusqu'au crépuscule, il les passait le pinceau à la main, surprenant et fixant sur la toile les couleurs vigoureuses des montagnes, l'éloquence des ciels, ou simplement l'originalité des maisons, des ruelles du village, la vie intime dont il prenait sa part. Sa dernière esquisse, inachevée, évoque, sous une vaste cheminée, devant le feu d'une large marmite, l'alcade en personne, maigre personnage assis tout droit dans sa cape.

¹¹³³ Redacción: “Chronique, Notes et informations”, *Art et Décoration Revue Mensuelle d'Art Moderne*, enero-junio de 1920, Tome 37, Albert Lévy Éditeur, Paris (septiembre 1920), p.1

¹¹³⁴ DE CURZON, Henri, “Un disparu. William Laparra. A propos d’une exposition de son atelier”. *La Nouvelle Revue*, Tome 53, nº 213, 4e série, 4e livraison, Paris, Mayo-junio de 1921, Pp. 343-348.

Il y a quelque chose de fatal dans la séduction qu'exerce ce lieu, ce Hecho fascinateur. Raoul Laparra, le pénétrant poète-musicien de la Habanera, y a failli mourir, voici dix ans, dans la même chambre, le même lit peut-être, et le peintre Zuloaga, qui, lui aussi, y a vu de près son dernier jour, n'y revient qu'en passant, et non sans terreur.

La mort y a pris William Laparra dans l'épanouissement de sa maîtrise. Depuis bien des années déjà, et progressivement, il nous charmait de la souplesse puissante de son pinceau, soit qu'il rapportât des chères Pyrénées des sites rêvables, imbibés d'air, inondés de soleil, soit que, remontant vers le Nord, il surprît pour nous le style austère et mélancolique de la Bretagne, soit que, retourné vers l'Italie, que son admiration ne pouvait oublier, ou l'Espagne, dont il avait comme la nostalgie, il nous évoquât, de l'une, le grand style et l'air limpide, de l'autre, l'aride mais pénétrante poésie, soit enfin que, replié dans sa seule pensée, dans son imagination féconde et éprise des symboles, il donnât vie à des conceptions de rêve ou des scènes de mœurs, semées de types inoubliables, vibrants de vérité vécue.

Aún resuenan en la localidad los ecos de estos sucesos que han trascendido a la mitología popular, mientras la propia memoria del pintor se ha diluido. En la casa donde éste murió, los niños chesos de hoy se asustan los unos a los otros proclamando: ¡Que viene el fantasma de Laparra!



Fig. 216. William Laparra
Veuve aragonaise portant un enfant
Fondo de taller William Laparra
Localización actual desconocida



Fig. 217. William Laparra
"Petite maman" en Aragón
París, Colección privada



Fig. 218. William Laparra
Asamblea de femmes
Fondo de taller William Laparra,
Localización actual desconocida

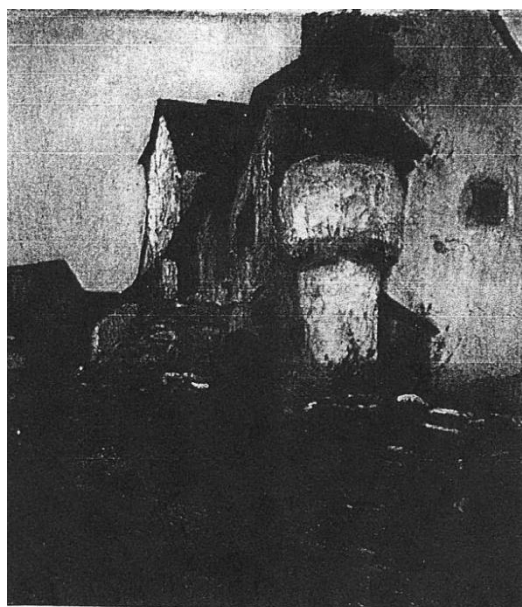


Fig. 219. William Laparra
Hecho. Village aragonais
París, Colección privada

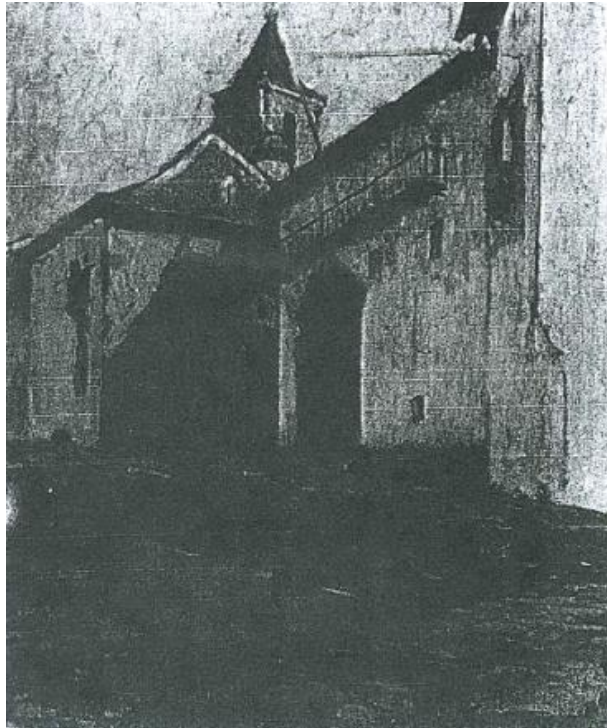


Fig. 220. William Laparra
Vue d'Hecho. Haut-Aragon
París. Fondo de taller
Localización actual desconocida



Fig. 221. William Laparra
Hecho dans le Haut Aragon
París. Fondo de taller
Localización actual desconocida



Fig. 222. William Laparra
Hecho. Haut Aragon. (Les paves)
Óleo/lienzo. 55 x 46 cm.
París. Fondo de Taller
Localización actual desconocida



Fig. 223. William Laparra
*Vue d'Hecho. Haut Aragon. L'Eglise*¹¹³⁵
Óleo sobre lienzo. 39 x 28 cm.
Bordeaux, Musée des Beaux-Arts

¹¹³⁵ ©"Cliché du M.B.A. de Bordeaux/photographe F. Deval"



Fig. 224. William Laparra
Nöel en Aragón
Localización desconocida



Fig. 225. William Laparra
Vieille femme d'Ansó
Bordeaux, Musée des Beaux-Arts¹¹³⁶

¹¹³⁶ ©"Cliché du M.B.A. de Bordeaux/photographe F. Deval"



Fig. 226. William Laparra
Vieille femme d'Ansó
Bordeaux, Musée des Beaux-Arts¹¹³⁷

¹¹³⁷ ©"Cliché du M.B.A. de Bordeaux/photographe F. Deval"

5.4. **LAPARRA, Raoul** (Bordeaux, 1876- Suresnes, 1943)

La inclusión de un músico como Raoul Laparra en un trabajo de investigación que trata fundamentalmente de iconografía pictórica exige de una justificación previa, considerando en primer lugar que no es posible comprender en sus aspectos más esenciales la obra de su hermano, el pintor William, sin tener en cuenta las teorías estéticas del compositor. La evolución de ambos se halla indisociablemente unida en un interesante tramo de sus respectivos itinerarios, dentro de un hispanismo de fuertes tintes líricos en que el Alto Aragón resulta ser una referencia transcendental. El esclarecimiento de estos idénticos parámetros estéticos en que ambos se mueven, y que tienen a lo altoaragonés como eje nuclear de articulación, podría aportar claves importantes no sólo sobre los intereses de ambos creadores, sino, lo que resulta más importante, sobre ciertos aspectos que afectan a la renovación estética española de principios del siglo XX a la que ambos se vinculan estrechamente a través de la figura de Ignacio Zuloaga y su expresión de la España Negra.

Raoul Laparra comenzó muy joven sus estudios musicales bajo la tutela de su madre; a la prematura edad de seis años compuso ya una sonatina para piano demostrando unas excepcionales dotes que le permitieron ingresar a los once en el Conservatorio de París, gozando del magisterio de André Gedalge (1856-1926) y Jules Massenet (1842-1912); durante su formación, obtuvo varios primeros premios de piano y armonía y siguió también clases de composición con primeras figuras como Gabriel Fauré (1845-1924), Maurice Ravel (1875-1937), Florent Schmitt (1870-1958) y Louis Aubert (1877-1968). Su primer estreno importante se produjo en Burdeos en 1899 con la obra lírico-dramática *Peau d'âne*. En 1903, obtuvo el primer gran Prix de Rome por su cantata *Alyssa* inspirada en una leyenda irlandesa¹¹³⁸ sobre textos de Marguerite Coiffier y Eugène Adenis.

¹¹³⁸ ETCHARRY, Stéphan, « Le Prix de Rome de composition de 1903: la cantate Alyssa de Raoul Laparra. Essai de caractérisation du style musical », Musiker. *Cuadernos de Música*, n° 16, Donostia (Saint-Sébastien), Eusko Ikaskuntza (Société d'Études Basques), 2008.

Además de destacar como compositor y músico, Raoul Laparra ejerció como reputado crítico musical en los diarios especializados parisinos *Le Ménestrel* y *Matin* y, dentro de su labor en el terreno de la musicología, sobresalen ensayos esenciales en la historiografía de la música como es su monografía *Bizet et l'Espagne*, publicada en París en 1935¹¹³⁹, que contiene algunos datos interesantes sobre la estrecha relación que el músico y su hermano William mantuvieron con el Alto Aragón.¹¹⁴⁰ Precisamente la evocación de los paisajes y de las gentes españolas, de los altos Pirineos aragoneses muy especialmente, marca la trayectoria de este gran músico un tanto olvidado por la historiografía.

Español por sangre paterna, e hispanista de inquebrantable vocación, Raoul Laparra vivió en España durante año y medio en su época de estudiante, entre octubre de 1900 y abril de 1902, manteniéndose la mayor parte de este tiempo en Burgos bajo el magisterio del entonces organista de su catedral, el importante folklorista Federico Olmeda (1865-1909)¹¹⁴¹, una personalidad muy influyente en el desarrollo de los estudios del folklore musical castellano¹¹⁴². A Olmeda se debe uno de los más importantes cancioneros contemporáneos de Europa: *Folklore de Burgos* (1903)¹¹⁴³, la colección más numerosa de cantos populares en su clase, que marcó la pauta para sucesivas investigaciones etnomusicológicas españolas por su eruditismo y respetuoso tratamiento de lo popular. En torno a él se dio un rico concierto de personalidades llegadas desde fuera

¹¹³⁹ LAPARRA, Raoul, *Bizet et l'Espagne*, Colección: Les grands musiciens par les maîtres d'aujourd'hui, nº 7, Paris, Librairie Delagrave, 1935.

¹¹⁴⁰ En los siguientes términos dedica Laparra este ensayo fundamental en los estudios musicales hispanistas: "A ma femme. En souvenir de notre vie d'Espagne (1909-10)". Esta misma dedicatoria es la que sirve de introducción a su libretto de *La Jota*: LAPARRA, Raoul, *La Jota, drame lyrique en 2 actes, paroles et musique de Raoul Laparra*, Paris, Enoch, 1911.

¹¹⁴¹ PALACIO GAROZ, Miguel Angel. *El hispanismo musical de Raoul Laparra y Henri Collet: dos discípulos franceses de Federico Olmeda en Burgos: discurso de ingreso del académico numerario Ilmo. Sr. D. Miguel Angel Palacios Garoz, pronunciado el 20 de abril de 1999*, Burgos, Institución Fernán González, 1999.

¹¹⁴² VALDIVIESO ARCE, Jaime L, "Federico Olmeda San José: uno de los más importantes folkloristas burgaleses", *Revista de Folklore*, nº 282, Valladolid, Fundación Joaquín Díaz, Obra Social y Cultural de Caja España, 2004.

¹¹⁴³ OLMEDA, Federico de, *Folklore de Burgos*. Edición de la Diputación Provincial. Sevilla. 1903. Reedición: Diputación de Burgos, 1992.

de España para asimilar sus profundos conocimientos, que trascederán al terreno de la “música culta” europea en manos de grandes músicos como Henry Collet (1885 -1951)¹¹⁴⁴ y Raoul Laparra - los más eminentes divulgadores de la música popular española en Francia- en cuyas composiciones resulta fácil encontrar temas castellanos procedentes de las recopilaciones de Olmeda.

Posteriormente, tras el exitoso estreno de su drama lírico *La Habanera* –inspirado en su experiencia burgalesa- el 26 de febrero de 1908, en la parisina Opéra-Comique¹¹⁴⁵, Laparra viajó durante tres veranos consecutivos a Aragón y Navarra, con el fin de documentarse de primera mano para la segunda entrega de su trilogía española¹¹⁴⁶, su drama lírico *La Jota*, que sería estrenada en el mismo lugar que la anterior, la Salle Favart de la Opéra-Comique de París, el 26 de abril de 1911¹¹⁴⁷. Ambas

¹¹⁴⁴ Rememorando años después los *Chants de Castille*, de Collet, Laparra recordaba cómo su compatriota “Il s'est enfoncé en Castille comme dans un burg, fanatiquement, à tel point qu'il semble insensible, presque, aux beautés qui ne sont pas de ces plaines superbement hostiles, qui ne fleurissent pas le mutisme de Las Huelgas ou l'automne au Párral.” LAPARRA, Raoul, “Espagne”, *Le Ménestrel*, nº 4.481, Año 84, nº 11, París, 27 de marzo de 1922, p. 127.

¹¹⁴⁵ Estreno el 26 de febrero de 1908, miércoles, en el Théâtre National de l'Opéra-Comique (3º Salle Favart de la Comédie-Italienne, Théâtre Favart) de París. Ópera (drama lírico) en 1 prólogo y 3 actos según libreto del compositor. Dirige François Ruhlmann; escenografía de Marcel Jambon (sopranos Hélène Demellier (Pilar), Marie Gantérie (jeune fille) y petite Planson (petite fille); mezzosoprano: Jeanne de Poumayrac (fiancée); tenores: Thomas Salignac (Pédro), Fernand Francell (1ºcompère), de Poumayrac (2ºaveugle), Vinograd (enfant), Julliot (2ºandalous), Salluc (madrilène) y Dulac (jeune homme); barítonos: Paul Seivelhac (Ramon), Daniel Vigneau (3ºcompère/1ºaveugle), Bailly (homme), Rives (domestique) y Tergé (1ºandalous); bajo-barítono: Hector-Robert Dufranne; bajos: Félix Vieuille (vieux), Paul Payen (4ºcompère/3ºaveugle), Dousset (2ºcompère/fiancé) y Barthez (homme entre deux âges). La obra fue representada posteriormente en Boston (Estados Unidos) el 14 de diciembre de 1910, y el 12 Diciembre 1912 en el Teatro alla Scala de Milán, entre otros.

¹¹⁴⁶ Al parecer, Laparra concibió en un principio un proyecto más ambicioso que consistía en recrear todas las danzas populares españolas, como puede deducirse de un comentario extraído del periódico *Le Ménestrel*: “Après la Habanera, la Jota. Si M. Laparra veut faire successivement le tour de toutes les danses espagnoles et nous les présenter l'une après l'autre, il a encore du temps devant lui, avec le tango (sic), le boléro, la cachucha, le jaleo, la seguidille, le fandango, la gallegada, le zapateado, sans compter le zorongo, la guaracha et toutes celles que j'oublie”. POUGIN, Arthur, “Semaine Théâtrale”, *Le Ménestrel*, Musique et Théâtres, Año 77, nº 17, París, 29 de noviembre de 1911, p. 131.

¹¹⁴⁷ Estreno el 26 de abril de 1911, Miércoles, en el Théâtre National de l'Opéra-Comique (3º Salle Favart de la Comédie-Italienne, Théâtre Favart) de París de “La Jota”, drama (cuento) lírico en 2 actos de Raoul Laparra, libreto del compositor, dirige Albert Wolff, coreografía de Mme Mariquita; sopranos: Marguerite Guiraud-Carré (Solédad), Germaine Carrière (1ºenfant), Hélène Duvernay (mère), Marie Tissier (Caracolas), Robur (Carnéréta), Elaine Peltier (1ºfemme), Marguerite Villette (vieille) y petite Bréval (2ºenfant); mezzosopranos: Jeanne de Poumayrac (Ménuda), Jurand (Fay-Foya) y Mathilde Cocyte

obras tendrán como colofón *La Malagueña*, y toda una saga de obras dramático-musicales¹¹⁴⁸ y de variado género¹¹⁴⁹ que encuentran en lo español su eje fundamental de inspiración.

Al igual que *La Habanera*¹¹⁵⁰ *La Jota* escrita por Raoul contó con figurines concebidos por su hermano William, inspirados del natural en las largas e intensas incursiones de éste por los territorios altoaragoneses ya que, en la concreción de sus obras musicales, fue costumbre del músico inspirarse directamente en las fuentes populares en un momento en que el realismo en las ambientaciones y elementos de atrezzo y figurines se imponen en los escenarios. En esta labor, la ayuda de su hermano puede considerarse inestimable.

En un país fuertemente desarrollado como la Francia de principios del siglo XX, las nuevas modas urbanas habían arrasado muchas de las tradiciones populares más genuinas que, sin embargo, España todavía seguía atesorando, sobre todo en algunos reductos privilegiados. En

(2ºfemme); tenores: Thomas Salignac (Juan), Donval (Matapan), Maurice Cazeneuve (Charempla), Pasquier (jeune carliste), Maurice Coulomb (1ºcarliste), George Louis Mesmaecker (Chinchin), de Poumayrac (Vicente), Mario (chanteur), Jean Laure (chef carliste) y Pitchalsky (3ºcarliste/enfant); barítonos: Vauris (Rodrigo), Guillaumat (Zofra), Andal (Rancapinos) y Raymond Gilles (Matarabia); bajos: Félix Vieuille (Jago), Paul Payen (Espantamonte), Louis Azéma (Catachano), Hippolyte Belhomme (Tripalarga), Ernest Dupré (Cabrito), Brun (2ºcarliste) y Bonafé (navarrais).

Existe registro sonoro en la Bibliothèque Nationale de France: Jota [Enregistrement sonore] (2 min 30 s) / Laparra, comp.; Ninon Vallin, S; Orchestre de l'Opéra comique; G. Cloez, dir. Num. BnF du phonogramme: Paris: Odeon. 1 disque, 78 t ; 25 cm. Odeon 188573.

Discografía: "Jota" Ninon Vallin, Canciones, Lieder, and Peruvian Folk Songs. Viideo Artist International. Catálogo nº: VAI 1127. 1997-02-05 UPC Code: 089948112723.

¹¹⁴⁸ Entre las más conocidas, además de las citadas, pueden destacarse: *Le Joueur de viole, conte lyrique en 4 actes* (estrenado en París el 24 de diciembre de 1925) y las zarzuelas *Las Toreras*, inspirada en una obra de Tirso de Molina (estreno en Lille, el 17 de enero de 1929) y *L'illustre Frégona*, inspirada a su vez en obra homónima de Miguel de Cervantes (estrenada en París, el 16 de febrero de 1931).

¹¹⁴⁹ Entre otros compendios: *Piezas españolas para baile; Ritmos españoles para orquesta y 16 melodías sobre temas populares españoles*.

¹¹⁵⁰ Existen varias ediciones del libreto, así como una reducción para voz y piano. LAPARRA, Raoul, *La Habanera, drame lyrique en 3 actes, 3 tableaux, poème et musique de Raoul Laparra* ["sic"], Paris. Opéra-comique, 26 février 1908, Paris, C. Lévy, 1908. *La Habanera, drame lyrique en 3 actes et 1 prologue. Partition piano et chant, réduite par l'auteur*, Paris, Enoch, 1907. Edición editada en Estados Unidos: LAPARRA, Raoul, *La Habanera. Lyric Drama in three acts written and Composed By Raoul Laparra*, New York, G. Ricordi & C., 1908.

nuestro país, la vigencia y la fuerza de las manifestaciones populares hacía posible una experiencia impactante y Laparra encuentra entre nosotros un ámbito de inspiración auténtico e idiosincrático para su música. El músico, advierte:

*Dès qu'on dépasse la frontière un étrange parfum vous pénètre; c'est comme l'odeur d'une forte bête, d'un lion, d'un taureau ou de quelque monstre héroïque. Et encore plus quand, au sein de l'Ibérie, les «provinces» sont dépassées et les castilles abordées, l'impression fauve s'accroît; ce sont des paysages tout en croupes, en lignes d'une robustesse animale. On comprend que d'un tel pays ne peut naître qu'un art terriblement affirmé, d'une absolue volonté; buté, fanatique et passionné dans le silence comme dans le cri. Voilà pourquoi un Zuloaga construit des paysages à coups de masses qui sont des montagnes, de tourbillons qui sont des nuages, de blocs entassés qui sont des villes.*¹¹⁵¹

Como sus precesores de los tiempos heroicos del primer realismo, Raoul Laparra no dudó en desplazarse a estos reservorios de lo popular que aún atesoraba el solar hispano, en una experiencia que conllevaba tanto un interés profesional, como una dimensión de profunda vivencialidad. Sobre las difíciles condiciones de estos viajes a la península a principios de siglo XX, y el carácter genuino e inspirador de sus paisajes, costumbres y gentes, recordaba el músico en 1935:

A l'époque de Bizet, on reculait, beaucoup plus que de nos jours, devant la question des voyages. Dans ma jeunesse même, une incursion en Espagne apparaissait encore comme une tentative exotique; et, réellement, c'en était une. On y frayait péniblement son chemin dans l'excès dévorateur de l'ambiance, ne pouvant guère manquer, toujours assoiffé, gave de poussière et constamment malade. On y traînait une sorte de martyr enivré; car, malgré les épreuves, c'était bien une joie que celle d'être "pris" dans un pays dont rien alors n'altérerait la physionomie, où tout vous éloignait de vous-même et vous révélait, en même temps, des côtés de votre

¹¹⁵¹ LAPARRA, Raoul, "Espagne", *Le Ménestrel*, Année 87, nº 2, París, 9 de enero de 1925, Pp. 21-22.

*nature qui eussent, peut-être, sommeillé à jamais (...)*¹¹⁵² *C'est ainsi, et à ce prix, que se conçoivent certaines oeuvres.*¹¹⁵³

En su drama lírico *La Jota*, Raoul Laparra pretende esbozar una España distanciada del tópico, fielmente ajustada a lo que el músico había asimilado personalmente en nuestro país por la vista y por el oído¹¹⁵⁴. Una España diferente, como alternativa a ese país ligero, alegre y luminoso, eminentemente andaluz, que predominaba en las expresiones musicales francesas de lo ibérico que, en definitiva, contribuían a los excesos del exotismo que propagaban entre el público francés una imagen muy parcial y distorsionada de la esencia de lo español. Es, por ello, principalmente, que en su estreno resultó una obra chocante para una buena parte del público parisino, habituado a los tópicos españoles cimentados por la famosa Carmen de Prosper de Mérimée y, posteriormente, por la otra Carmen eterna, la de Bizet, y sus estereotipadas secuelas escénicas.

En este sentido, Laparra apuesta por la visión de una España trágica y “esencial”. Por esa España que, al decir del músico es “la plus belle et la plus forte, l'Éternelle. C'est celle-là, justement, qui est à la base du rythme, de la vie, de la vérité.”¹¹⁵⁵ Y es por ello que sitúa la acción de los dos primeros capítulos de su trilogía española en dos regiones españolas especialmente valoradas por la generación del 98: Castilla (*La Habanera*) y Aragón (*La Jota*)¹¹⁵⁶. Sendas obras expresan el fanatismo español, pero cada una de ellas éste adquiere unas connotaciones distintivas que el compositor conoce muy bien: la jota es: “toute différente de La Habanera,

¹¹⁵² Así lo declara él mismo en: LAPARRA, Raoul, *Bizet et l'Espagne*, Pp. 45-46.

¹¹⁵³ LAPARRA, Raoul, *Idem*, p. 48 (Nota a pie de página nº 1).

¹¹⁵⁴ LAPARRA, Raoul, *Idem*, p. 68.

¹¹⁵⁵ LAPARRA, Raoul, “Espagne”, *Le Ménestrel*, Nº 4.593, Année 86, nº 19, París, 9 de mayo de 1924, p. 214.

¹¹⁵⁶ Curiosamente, otro purista de lo español, Manuel de Falla, retornaría poco después al tópico andalucista en su célebre *La vie brève*, estrenada también en la parisina Opéra-Comique en 1913, aunque recogió en cierto modo el legado de Laparra en su predilección por el drama verista.

comme la rude Aragon de la mystique Castille, comme le fanatisme patriotique du fatalisme rêveur.”¹¹⁵⁷

Laparra entiende la jota como expresión máxima del espíritu y el carácter aragoneses, como la danza por excelencia de un pueblo eminentemente vigoroso y sobrio. Sin duda, el músico tenía en alta estima la forma de ser de estas gentes aragonesas con las que había convivido estrechamente y así, por ejemplo, en uno de sus artículos, recuerda la feliz ocurrencia de un jovial cura al que conoció en sus viajes por Aragón, cuando trabajaba en la composición de su obra operística: “Les Aragonais –señala Laparra, en boca de un tal Mosén Antonio- sont des anges déchus dont les ailes mutilées cherchent, par la Jota, à regagner le ciel.”¹¹⁵⁸

En algunos de sus escritos o declaraciones en prensa con motivo del estreno de su particular jota, el propio Laparra aporta datos esenciales sobre su génesis, y sus auténticas intenciones y motivaciones. Éstas, lejos de ser exclusivamente naturalistas e incluso “veristas” -como de tal corrientemente se han calificado- y aunque, en efecto, lo sean en muchos aspectos esenciales de su formalidad, no dejan de ser animadas al mismo tiempo por fuerzas eminentemente intuitivas e imaginativas; en definitiva, inspiradas por un profundo lirismo¹¹⁵⁹: “J’ai traité ce tableau de la fougue aragonaise avec une émotion particulière, avec la poésie que j’ai ressentie dans la peinture de ces caracteres altiers et farouches, naïfs et tendres”¹¹⁶⁰.

Para Laparra, la jota se define como: “la danse souveraine d’Aragon, dont elle symbolise les fantismes d’amour, d’héroïsme et de religion. Quand un Aragonais parle de la Jota, c’est avec la ferveur enthousiaste, la

¹¹⁵⁷ DE CURZON, Henri, “La Jota de M. Raoul Laparra et Le Voile du Bonheur de M. Ch. Pons, à l’Opéra-Comique de Paris”, *Le Guide Musical*, année 1911, 57 Volume, Paris-Bruselles, 1911, p. 345-348.

¹¹⁵⁸ LAPARRA, Raoul, “La musique et la danse populaire en Espagne”, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire de Albert LAVIGNAC*, Paris, Delagrave, 1920, Vol IV. p. 2.376.

¹¹⁵⁹ Laparra poseía una consideración de sí mismo, no como de un simple músico, sino como de una conjunción entre músico y poeta. El propio compositor se refiere frecuentemente a su composición operística con el término de “mon poème”.

¹¹⁶⁰ TENROC, Ch., “A la veille d’une grande première. M. Raoul Laparra nous parle de “La Jota””, *Comoedia* (5e année, nº 1.273), Paris, domingo 26 de marzo de 1911.

passion sacrée que l'on porte à une divinité"¹¹⁶¹. La concepción de su drama se apoya de manera preeminente en las sugerencias voluptuosas emanantes de los ritmos y de la musicalidad específicos de esta danza, enlazados a una idea de "lo trágico", lo que da lugar a unos resultados realmente originales: "C'est dans ces rencontres contrastées violentes mais vivifiantes que l'âme espagnole puise une part importante de sa poésie", advierte el musicólogo Louis Jambou¹¹⁶². Este sustrato de profundos contrastes líricos explica, por ejemplo, la inmediata síntesis que se instaura tan pronto como se "murmure un flamenco, devant un Vélazquez", explica con expresividad Raoul Laparra¹¹⁶³

En el valle de Ansó y, sobre todo, en sus mujeres, esas figuras misteriosas e intemporales relictas en los altos valles pirenaicos, encontró el músico un vehículo perfecto para la transmisión de este conjunto de intereses intelectuales y de emociones y sentimientos personales, que se conforman como los elementos esenciales de su estética, enfocada a la más pura expresión del "alma española". Con su acostumbrado lenguaje inflamado en acentos líricos, Laparra describe la profunda significación simbólica que, a su juicio, emanaban estas mujeres:

*Dans ce pays d'une race inflexible, les femmes ont gardé le costume antique, la collerette, la verte basquina du dix-septième siècle qui s'harmonise si crûment avec le vert des prairies; leurs costumes, leurs croyances sont ancrées dans les coeurs; les filles sont restées mystérieuses ensorcelantes, sortes de sibylles naïves et fortes qui descendent, l'été, de leurs montagnes pour vendre les herbes aux vertus fatidiques des sommets.*¹¹⁶⁴

¹¹⁶¹ LAPARRA, Raoul, "La musique et la danse populaire en Espagne", en *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire de Albert LAVIGNAC*, Paris, Delagrave, 1920, Vol IV. p. 2.374.

¹¹⁶² JAMBOU, Louis, *La musique entre France et Espagne; Interactions stylistiques, I, 1870-1939, Série Études*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 317.

¹¹⁶³ LAPARRA, Raoul, "La musique et la danse populaire en Espagne".... p. 2.353.

¹¹⁶⁴ TENROC, Ch, *Opus Cit.*

También se refiere a ellas metafóricamente en alguno de sus escritos como “les pythonisses vertes”.¹¹⁶⁵

En un artículo publicado por la revista especializada *Comoedia*, un mes antes del estreno de *La Jota*, el compositor bordelés explica al público parisino -entre reproducciones de los figurines, debidos al pincel de su hermano, el pintor William- algunos detalles de una obra que el autor sabía de antemano habría de chocar a un aforo poco acostumbrado a una imagen trágica y atípica de lo español, asentada en la estética de La España Negra, como la que él proponía:

*L'action de La Jota se passe en Aragon. C'est vous dire que tout y diffère absolument de la Habanera où la decor est celui de La Castille, Les habitants de ces deux provinces sont aussi dissemblables que la nature même où ils vivent. D'ailleurs le sujet de La Jota, pas plus que celui de La Habanera, n'est tiré de l'histoire. C'est le libretto de la danse aragonaise qui m'a suggéré mon poème; j'ai suivi les phases succesives du rythme populaire, les adaptant à une action dramatique par la succession même du mouvement chorégraphique. Cette danse est un véritable drame, avec ses élans rapides et brusques, qu'interrompent des attitudes de langueur et d'épuisement voluptueux, repris bientôt par des tourbillons de folie ardente, hallucinante.*¹¹⁶⁶

¹¹⁶⁵ LAPARRA, Raoul, “Espagne”, *Le Ménestrel*, N° 4.407, Année 82, n° 42, Paris, 15 de octubre de 1920, p. 394.

¹¹⁶⁶ *Ibidem*.



Fig. 227. William Laparra.
Figurines para *La Jota* de Raoul Laparra.
Costume de femme. Costume d'homme.
Comoedia, París, domingo 26 de marzo de 1911

Poseemos muchos datos e informaciones de primera mano sobre la gestación de esta composición operística cuyas repercusiones en lo musical fueron en realidad muy limitadas, salvo por su difusión posterior a través de algunas versiones traspuestas para piano o para voz. Su verdadera influencia –como veremos– se produjo paradójicamente en el terreno de lo pictórico. En su búsqueda de una España doliente y apasionada, siguiendo los consejos de Zuloaga y de su hermano William, (que a la sazón trabajaba en otoño de 1908 junto a “Don Ignacio” en

Segovia), a Raoul Laparra le había maravillado, en septiembre de 1909, el pintoresco enclave altoaragonés de Ansó. Villa inmutable que conservaba intactas sus nobles casonas medievales y sus pintorescos trajes, y que Zuloaga frecuentaba desde hacía algunos años en su particular búsqueda de la quintaesencia del alma española. Aunque, en realidad, la idea de escribir un drama lírico sobre la jota, le había surgido a Laparra en la villa oscense de Graus, en 1908, después asistir a una fiesta popular, seguramente en compañía de Ignacio Zuloaga¹¹⁶⁷, a quien escribe al año siguiente cuando éste le invita a una fiesta que organiza en París el 15 de enero, para presentar al “todo París” sus últimas obras pictóricas realizadas en Segovia¹¹⁶⁸:

*Je ne rêve plus que revenir à Graus, de me perdre dans la Jota tragique et passionnée. J'ai mon livret d'aplomb, écrit là-bas en plein soleil. Je vous l'apporterai. Et vous le lirez, si vous voulez, comme on lit un conte. Seulement, vous n'en parlerez à personne, et nous garderons ainsi entre nous, comme entre frères, l'intimité de cette chose pas encore éclosée. Et cela en regardant vos peintures. Me croirai-je encore ici, après, dans ces gris trop fins, trop “charmants”, trop pastelliques? Non, ce sera la palette violente, à la fois, et continues d'Ibérie que vous m'aurez rendue.*¹¹⁶⁹

La idea inicial, gestada en Graus (Huesca)¹¹⁷⁰, se va perfilando poco a poco y, ese mismo otoño de 1908, el compositor había ido dando forma

¹¹⁶⁷ El farmacéutico de la localidad Sr. Castán, íntimo amigo del regeneracionista Joaquín Costa, era cuñado del pintor Ignacio Zuloaga pues había contraído matrimonio con su hermana Cándida. Sabemos que, en la segunda quincena de agosto de 1908, Zuloaga parte de viaje con su mujer a Aragón, a sus rincones predilectos de Ansó y Graus, donde muy probablemente coincidió con Raoul Laparra, según indica el epistolario establecido entre ambos. Graus se confirma así como un punto de encuentro importante de algunas figuras claves de la Generación del 98, y de la interconexión de éste con el mundo intelectual del otro lado de la frontera.

¹¹⁶⁸ En esta primera carta conocida de Raoul Laparra a Zuloaga, se advierte la impaciencia del músico francés por reencontrar su apasionada España a través de los nuevos e impactantes cuadros del pintor, recién llegados a la capital del Sena desde Segovia: Los *flagelantes*, *Retrato de Cándida*, *El torero Pepillo el Matador* y *Gregorio de Sepúlveda*.

¹¹⁶⁹ Carta de Raoul Laparra a Ignacio Zuloaga fechada el 13 de enero de 1909. Transcrita en: PLESSIER, Ghislaine, *Ignacio Zuloaga et ses amis français*, Paris, L'Harmattan, Collection Recherches et documents. Espagne, 1995, p. 178.

¹¹⁷⁰ Un poema inspirado por la Virgen de la Peña de Graus, sirve de premonitorio preámbulo a todo el libreto de *La Jota*:

“De la Peña, au rouge faite,

al libreto en Ciboure (país vasco francés), aunque pasaron varios años hasta que la obra pudo estar finalizada en todos sus detalles, con gran esfuerzo por parte del compositor y de sus colaboradores. En noviembre de 1909, el músico vuelve a escribir a Zuloaga, proporcionándole detalles sobre los avances de su composición, en particular sobre la concreción de los personajes:

*Je travaille dur à ma "Jota". L'âpre caractère de Jago s'accroît toujours plus. Ah! Si j'avais la puissance d'en faire une sorte de "Greco" âpre, solitaire, ascétique et passionné! J'ai un type de basque aussi dans cette pièce en lequel je tente de mettre un peu de reflet clair, de la tendance fraîche de sa contrée...*¹¹⁷¹

El 29 de marzo de 1910, escribe nuevamente al pintor eibarrés una carta en la que le comunica:

*Cette oeuvre a été terriblement retardée. Elle serait finie depuis deux mois déjà, tandis qu'il me reste environ encore un mois de travail. Mais elle a terriblement mûrie, et je reconnais en l'écrivant l'amère fruit de tant de peines.*¹¹⁷²

Como en el caso de su hermano William, muy probablemente a través de su entusiasta influencia, el interés por la España Negra y la ascendencia de lo zuloaguesco se intensifican en la estética de Raoul a partir de la década de 1908-10, tanto o más que en el propio pintor. En el ideario del compositor, música y pintura presentan una clara facilidad de conexión, ya que se estructuran en base a similares principios y niveles de energía emanantes de lo rítmico:

Jette sur le monde un coup d'oeil:
Vois-tu le deuil parmi la fête?
Vois-tu la fête dans le deuil?"

¹¹⁷¹ Carta de Raoul Laparra a Ignacio Zuloaga fechada el 13 de enero de 1909. Transcrita en: PLESSIER, Ghislaine, *Opus Cit.*, p. 180.

¹¹⁷² Carta de Raoul Laparra a Ignacio Zuloaga fechada el 29 de marzo de 1910. Transcrita en: PLESSIER, Ghislaine, *Opus Cit.*, p. 182.

*Musique et peinture, même principe, même sujétion fatale à la loi sans pardons du chant et du rythme. En somme, ce qui ne chante et ne percute pas ferait mieux d'aller s'occuper d'autre chose: par exemple d'aller faire de la «littérature»; et encore faut-il que cette dernière rythme et chante aussi. Comme toute chose, après tout. Mais vive le pays qui nous ramène si bien à cette vérité par ses peintres, par ses musiciens; ses musiciens populaires surtout, ceux qui ne savent pas leurs notes — ou bien ceux qui, les ayant trop sues, commencent à les oublier.*¹¹⁷³

De tal manera, Raoul Laparra no encuentra dificultad en vincular los principios estéticos de “La España Negra” a su jota, un espectáculo dramático-musical en que los aspectos visuales mantienen una importancia esencial como vehículo de expresión simbólica.

Para culminar su ambicioso proyecto, al músico le era precisa una documentación viva, palpitante y directa. Así, Raoul Laparra volvió a Ansó en agosto de 1910 acompañado Monsieur y Madame Carré —el primero se ocupará de la puesta en escena, y la segunda interpretará el papel femenino protagonista de *Soledad* el día del estreno de *La Jota* en París— así como del decorador M. Baylly, con el fin de que todos los componentes del equipo se introdujeran en el ambiente y pudieran captar los detalles más ínfimos de una obra que habría de ser radicalmente verista en su presentación al público. Albert Carré¹¹⁷⁴, experto en teatro, director de escena y también artista plástico, tuvo el cargo director de l'Opéra-Comique desde 1898 y otorgaba una gran importancia a la verosimilitud de las puestas en escena de aquellas obras estrenadas en la institución por él dirigida. Giacomo Puccini, por ejemplo, a quien le preocupaba especialmente el aspecto visual de éstas, poco cuidado en algunos escenarios italianos, mantuvo con él una relación de progresiva confianza y estrecha colaboración, a partir de estreno en París de *La Bohème* (1898) y

¹¹⁷³ LAPARRA, Raoul, “Espagne”, *Le Ménestrel*. N° 4.593, Année 86, n° 19, París, 9 de mayo de 1924, p.214.

¹¹⁷⁴ Muchos detalles sobre la vida de Carré, enmarcada en el ambiente musical parisino de entresiglos, pueden encontrarse en: CARRÉ, Albert, *Souvenirs de Théâtre*, Paris, Edit. R.Favart, Plon, 1950.

de *Madame Butterfly* (1903), dado que era insuperable a la hora de exaltar las especificidades dramáticas de las obras operísticas a su cuidado¹¹⁷⁵.

Como se ha advertido anteriormente, no era la primera vez que los hermanos Laparra desempeñaban un gran esfuerzo documentalista para establecer la trama de sus obras dramáticas con verosimilitud y rigor. Así en *La Habanera* -cuya acción transcurre en Castilla la Vieja – habían contado ya con la colaboración insustituible de Ignacio Zuloaga, que les proporcionó “in extremis” una de esas “monteras aldeanas”, que todavía portaban unos pocos ancianos en Burgos¹¹⁷⁶, para que el personaje de Ramón (interpretado por M. Séveilhac) la pudiera lucir el día del estreno; el artista eibarrés asesoraba ocasionalmente a algunos directores de escena, actores o cantantes, etc que así se lo solicitaban, ya que suponía un contacto muy fiable para el acceso a los detalles más genuinos de los ambientes populares españoles.

El artista vasco amaba el teatro y poseía un gran sentido de la puesta en escena, de los decorados y de los vestuarios. La primera ocasión de colaborar en temas teatrales u operísticos se le había presentado en agosto de 1905, a través de Hans Gregor, director de la Ópera Cómica de Berlín, que le encargó la dirección escenográfica de una versión -como no podía ser de otra manera- de *Carmen* de Bizet¹¹⁷⁷. A principios de aquel mismo año de 1905, su buen amigo Albéniz estrenaba en La Monnaie de Bruselas *Pepita Jiménez*, donde Zuloaga y el catalán

¹¹⁷⁵ NICOLAÏ, Michela, “Madame Butterfly sur la Scène de L’Opéra-Comique: aspects de la mise en scène d’Albert Carré”. En: RAMAUT, Alban y BRANGER, Jean Christophe, *Le Naturalisme sur la scène lyrique, actes du colloque de L’Esplanade-Opéra Théâtre de Saint-Etienne, 7-8 novembre 2003*, Saint-Etienne, Publications de l’Université de Saint-Etienne, Collection Expression Contemporaine, 2004, p. 343.

¹¹⁷⁶ Carta de William Laparra a Ignacio Zuloaga fechada en enero de 1908. Transcrita en: PLESSIER, Ghislaine, *Opus Cit.*, p. 175.

¹¹⁷⁷ El anuncio del estreno de esta obra en el periódico especializado *Le Ménestrel*, subrayaba las estrechas relaciones establecidas entre su pintura y la acción dramática recreada: “Ses types de danseuses, de matadors, de paysannes costumées sont aujourd’hui connus et appréciés dans tous les cercles artistiques. De plus, la chaleur du coloris, la hardiesse mouvementée des attitudes, le reflet éclatant des étoffes que l’on admire sur la toile, sont l’indice d’une entente de l’effet extérieur, qui ne peut manquer de trouver excellemment son application au théâtre, pour le dessin des costumes, le choix des parures et la pose du décor.” *Le Ménestrel*, nº 3. 883, 71^{ann}ée, nº 35, Paris, 27 de agosto de 1905, p. 278.

Javier Gossé se encargaron de dibujar el vestuario¹¹⁷⁸. Algunos años después, su amistad con la prestigiosa cantante Lucienne Bréval (1869-1935), a quien realiza varios magníficos retratos¹¹⁷⁹, se refuerza con una estrecha colaboración entre ambos para la concepción de los vestuarios de otra versión de *Carmen* de Bizet, que la cantante protagonizará, primero en Monte-Carlo en enero-febrero de 1909 y, posteriormente en diciembre del mismo año, en la Ópera-Comique de París, obteniendo un más que resonante éxito¹¹⁸⁰. A propósito de aquel estreno, la propia prima donna declaraba a la prensa su agradecimiento al pintor español:

*J'ai travaillé ce rôle pendant deux ans et j'ai attendu pour le jouer qu'il fût devenu pour moi la vie même. Afin que le vêtement et l'apparence extérieur de Carmen fussent aussi exacts que possible, un grand peintre d'Espagne, intimement familier avec le costume et la vie des gitanes m'a donné ses conseils.*¹¹⁸¹

¹¹⁷⁸ LAFUENTE FERRARI, Enrique, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga* (2ª edición corregida y aumentada), Madrid, Revista de Occidente, 1972, p. 93.

¹¹⁷⁹ Su *Retrato Bréval en gitane*, datado en Segovia en 1909, prueba la presencia de la cantante en España en esta fecha con el fin de estudiar en directo, a su vez, las costumbres y los vestuarios para esta representación. Zuloaga había realizado otro famoso retrato de la cantante el año anterior: *Bréval en Carmen* (1908, Hispanic Society de Nueva York).

¹¹⁸⁰ La ópera francesa con diálogo hablado es conocida como ópera-comique, indistintamente de su contenido. Ésta tuvo su auge entre los años 1770 y 1880, y una de sus obras más reconocidas fue la emblemática *Carmen* de Georges Bizet, estrenada en 1875. La ópera-comique sirvió como modelo para el desarrollo del singspiel alemán y puede llegar a asemejarse a la operetta dependiendo del peso de su contenido temático. El siglo XIX es una época de gran auge para el teatro Opéra-Comique gracias a compositores tales como *Adolphe Adam*, *Auber*, *Halévy*, *Hector Berlioz*, *Georges Bizet*, *David*, *Jules Massenet* o, incluso, *Nicolas Bochsa*, célebre y excéntrico arpista que compuso siete obras que fueron en este escenario representadas. En la temporada 1910-1911, año de el estreno de *La Jota* de Laparra, estuvieron programadas las siguientes obras: *Macbeth*, libreto de Edmond Fleg, música de Ernest Bloch; *Céleste Prudhomat*, libreto de Gustave Guiches, música de Emile Trépard; *Bérénice*, de Albéric Magnard; *Pépita Ximénès*, de Albeniz; *L'Ancêtre*, de Camille Saint-Saëns; *L'Heure Espagnole*, de Maurice Ravel; *Le Diable dans le clocher et la Chute de la maison Usher*, de Claude Debussy, en base a un escrito de Edgar Allan Poë; *La Tisseuse d'Orties*, libreto de Morax, música de G. Doret; *Thérèse*, de Massenet; *Le Carillon*, de Xavier Leroux; *Isdronning*, de Arthur Coquard. Información extraída de: "Troïpes et répertoires, Saison 1910-1911", *Revue Musical de Lyon*, Lyon, 23 de octubre de 1910, p. 56.

¹¹⁸¹ *Le Matin*, París, 1 de enero de 1910.

En 1919, Zuloaga realizará también los decorados para *Goyescas* de Granados¹¹⁸², y en 1928 algunas decoraciones muy suntuosas para *El retablo de Maese Pedro*¹¹⁸³, de Manuel de Falla.

Valga este largo paréntesis para subrayar que la actividad desplegada en este terreno por pintores como Zuloaga o William Laparra no constituye en absoluto una excepción. Se vive un momento en que la colaboración interdisciplinar se conforma como una fórmula recurrente en los variados ámbitos de la creación, método que fructifica con unos resultados de especial brillantez. En ocasiones, eran las sugerencias emanantes de una única obra plástica las que suscitaban el interés de los músicos, coreógrafos o empresarios musicales, como fue el caso de *Los enamorados de Jaca* (colección de la Diputación de Barcelona), composición pictórica de Hermen Anglada-Camarasa¹¹⁸⁴ que sirvió de inspiración a Vsevolod Meyerhold para la concepción de un ballet acompañado de dos *Préludes* de Claude Debussy, estrenado en enero de 1912¹¹⁸⁵. El barcelonés José María Sert (1874-1945) consiguió importantes encargos de los empresarios de ballet rusos: pintará los escenarios y figurines para *La leyenda de José*, estrenada en mayo de 1914 y cuatro años más tarde, para *Los jardines de Aranjuez* (1918).

En su influyente estudio sobre Zuloaga, Lafuente Ferrari señala que los cuadernos de apuntes que éste conservaba en Zumaya contenían

¹¹⁸² El estreno de esta obra se produjo en la Ópera de París (Palais Garnier) el 17 de diciembre de 1919. Zuloaga realizó los decorados del primer y segundo actos, mientras que su cuñado, Maxime Dethomas, se encargó de los del tercero.

¹¹⁸³ Estreno el 12 de marzo de 1928 en la 3ª Sala Favart de l'Opéra Comique. Escenografías por Zuloaga, nuevamente en colaboración con su cuñado, Maxime Dethomas.

¹¹⁸⁴ Manuel Gacía Guatas aporta los siguientes datos sobre esta obra musical; "el escritor Gorki había visto en 1911 en Roma una exposición de Anglada y al director teatral, el también ruso, Meyerhold le llamó tanto la atención su pintura, y seguramente ésta que comento, que tomó la idea para una pantomima musical o ballet que titulará *Los enamorados* y estrenará con música de Debussy en enero de 1912 en San Petesburgo". En: GARCÍA GUATAS, Manuel, "Pintura y música escénica", *Artígrama*, nº 20, Zaragoza, 2005, Pp. 396-398.

¹¹⁸⁵ Títulado: "Les amoureux" (en ruso "Vliublennye"). Datos sobre el estreno de este ballet en: CLAYTON, Douglas J, *Pierrot in Petrograd: the Commedia dell'arte/Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 1993, p. 82, p. 88 y appendix D. Este último señala que la obra consistía en un solo acto por el Dr. Dapertutto

notas sobre una obra lírico-dramática inspirada por el sugerente protagonista de una de sus composiciones pictóricas: Gregorio el botero. Esta interesante pieza inacabada, a medio camino entre lo musical, lo dramático y lo pictórico, que hubiera contado con cuatro o cinco cuadros escénicos concebidos como un ensamblaje de diversas composiciones pictóricas del propio pintor¹¹⁸⁶, se conformó en la mente de Zuloaga como ámbito expresivo de la trágica historia del monstruo Gregorio, enamorado de la joven Isabel¹¹⁸⁷. Raoul Laparra e Ignacio Zuloaga barajaron en algún momento la puesta en marcha conjunta de este proyecto que finalmente nunca se llevó a efecto. El hecho queda confirmado por una carta que Raoul Laparra escribe al pintor el 25 de diciembre de 1919:

*Después del giro (sic) me quedaría todo el verano en España escribiendo el último de mis "Trois drames vus à travers la danse" (los primeros siendo ya La Habanera y La Jota) y al volver de Andalucía, ya le buscaré a Ud por Castilla o las provincias para hablar de "Gregorio", a ver si lo hacemos los dos.*¹¹⁸⁸

Don Benito Pérez Galdós fue un pionero en el proceder dentro de esta actitud nueva, profundamente enriquecedora de los procesos creativos, en el campo literario. Toda la obra galdosiana, y sobre todo *Los Episodios Nacionales*, rebosan de notas etnográficas que resultan especialmente jugosas en lo referente a la indumentaria tradicional. El canario enhebra en sus párrafos verdaderos daguerrotipos que describen con asombrosa fidelidad a los paisanos españoles de finales del siglo XIX, y aún de épocas anteriores. Sabemos que, para dar verosimilitud a su episodio titulado *Trafalgar*, el escritor llegó a entrevistarse con un anciano que vivió esa batalla naval siendo un joven y humilde grumete. Algún pasaje de los galdosianos *Episodios Nacionales* toma como escenario para su acción el valle de Ansó, este bello rincón del Pirineo en que permanecía todavía en vigor el uso del traje tradicional, que el escritor describe en uno

¹¹⁸⁶ LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Opus Cit.*, Pp. 215-216.

¹¹⁸⁷ La composición *Las casas del botero en Lerma* (1926) parecen provenir de las elucubraciones de Zuloaga en torno a los decorados de esta obra lírico-musical.

¹¹⁸⁸ Carta de Raoul Laparra a Ignacio Zuloaga del 25 de diciembre de 1919. (En castellano, en original). En: PLESSIER, Ghislaine, *Opus Cit.*, p. 188.

de sus capítulos con ese afán naturalista que le convirtió en un incuestionable maestro:

*...Allí vio de cerca de las ansotanas y admiró su atavío medieval que a todos los trajes de mujer conocidos supera en sencilla elegancia. Las dos hijas del dueño de la casa entraban y salían con herradas, transportando el agua de la fuente. Eran bonitas, delgadas, sutiles, y más las utilizaba la basquiña verde de contados pliegues largos, que daban cierta reminiscencia ojival a los cuerpos enjutos. Y unas mangas cortadas en el hombro y codo por donde salían bullos de la camisa, y el peinado que consistía en torcer a todo el pelo en una sola mata, envolviéndola con cinta roja; resultaba como una cuerda que se arrollara en la cabeza a modo de turbante. Sobre éste ponían las muchachas el pañuelo, que los días festivos era de seda de brillantes colores, y en los diferentes modos de ponérselo y de anudarlo atrás o adelante, indicaban el gusto personal de cada una y a veces el estado de su ánimo. Los pendientes de filigrana, las cadenas y medallas que colgaban del cuello, y que relucían sobre la camisa y el canesú de la basquiña, completaban la arcaica figura.*¹¹⁸⁹

La concreción de la acción de su drama *Los condenados*¹¹⁹⁰ –que también transcurre en el “país de Ansó y Berdún”- conduce al escritor hasta estos lejanos valles. Desde Santander, con fecha 13 de Abril de 1894, el dramaturgo escribe una carta a María Guerrero poniéndole al corriente sobre sus preparativos para el estreno de *Los condenados*, que se produciría en el madrileño Teatro de la Comedia, la noche de 11 de diciembre de aquel mismo año:

Mi Señora doña S... Ya la obra está armada, no falta más que escribirla, y eso lo haré allá para Junio. Pienso ir a Ansó para darle todo el carácter local que sea posible... Respecto a efectos de

¹¹⁸⁹ PÉREZ GALDÓS, Benito. *La de los tristes destinos. Episodios Nacionales*. III Serie: *Obras completas*, Tomo IV, Madrid, Aguilar Editores, 1ª Reimpresión de la 1ª edición, 1974, Cap.18.

¹¹⁹⁰ PÉREZ GALDÓS, Benito. *Los condenados. Drama en tres actos, precedido de un prólogo. Represéntose en el Teatro de la Comedia la noche del 11 de diciembre de 1894*. Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1895.

*cosas reales... tengo pensado varias cosas... De Ansó le traeré a usted varios trajes de ansotana, mejor dos, uno de lujo y otro de diario...*¹¹⁹¹

En efecto, Galdós se desplazó al valle durante aquel mismo verano con el fin de recabar una experiencia de primera mano sobre la materia. A su regreso a Madrid, recordaba algunos pormenores sobre el periplo:

*Aquí me tienes de vuelta de mi excursión al país de Ansó, viaje molesto y largo, pero que doy por bien empleado, porque he visto el país más original y pintoresco que puede imaginarse. Ya lo verás reproducido con toda la fidelidad posible en Los condenados. Me llevé mi buen fotógrafo [Victoriano Moreno], y tendré además trajes completos de hombre y mujer para modelo.*¹¹⁹²

Es un hecho bien conocido que todo el teatro y la novelística de Galdós –al igual que la de otros escritores de su generación, caso de Clarín– suelen entablar la construcción de sus argumentos a tenor de una “tesis”. En el caso específico de la obra galdosiana, puede decirse que ésta rechaza por principios la idea funcional de la mera distracción, estableciéndose de manera preferente como vehículo de transmisión de ideas regeneradoras para la sociedad, es decir se plantea como un método de evidenciar en el individuo, a través de su representación o dramatización, los problemas sociales latentes, que éste no es capaz de apreciar por sí mismo. Este concepto de obra de tesis —tan alejado de los adoctrinamientos a través del arte en los que degenerarán, por ejemplo, los presupuestos del realismo socialista– resulta tan perceptible en la obra novelística de Galdós como en su producción dramática. Y ello quizá fue la causa de los pocos éxitos obtenidos en su carrera teatral, e incluso de sus sonoros fracasos, como fue precisamente el caso concreto de su drama *Los Condenados*.

¹¹⁹¹ BRAVO VILLASANTE, Carmen, *Galdós visto por sí mismo*, Madrid, Editorial Magisterio Español, Colección Novelas y Cuentos, 1976.

¹¹⁹² MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen, “Galdós y las tradiciones populares de Ansó”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Vol.43, 1988, p.408

Además de ciertas circunstancias adversas, como la deserción de María Guerrero¹¹⁹³ – piensa la estudiosa Carmen Bravo Villasante-, lo que a Galdós le siguió perjudicando en este estreno, y en la consideración por parte del público de su obra teatral en general, fue:

*....su fidelidad, su sometimiento al realismo de los símbolos que utiliza. La obra está ambientada en ese medievalismo exótico de Ansó. A través de casi una veintena de acotaciones y referencias, aun hoy se pueden vislumbrar el temperamento y las tradiciones ansotanas dominando en el escenario. Pero debió ser un reto demasiado ambicioso. Lo que fue pensado y vivido como un titánico enfrentamiento espiritual del bien y del mal en el paradisíaco rincón ansotano, el anarquismo insurreccionista tratado con amoroso paternalismo hacia los malhechores de Jacinto Verdaguer, fracasó rotundamente debido a las adversas circunstancias de la representación, entre las que hay que contar la escasez de medios escénicos, la ineptitud de los actores y el gusto pervertido de público y críticos rwisteros del momento. El testimonio, sin embargo, y el esfuerzo creador de Galdós permanecen.*¹¹⁹⁴

Si el apartado anterior se ha extendido con detalle en algunos interesantes aspectos de la estética galdosiana, es porque podemos apreciar el drama de Galdós, *Los Condenados*, como un antecedente directo de *La Jota*, de Raoul Laparra, tema de nuestro interés. Además de sus similitudes en el proceso verista de su formulación, existen entre ambas producciones demasiadas coincidencias de concepto y de forma como para pasarlas por alto: así, la localización espacio-temporal de sus

¹¹⁹³ Finalmente, los acontecimientos provocaron que la actriz preferida de Galdós, María Guerrero, no protagonizara el papel que el escritor había escrito pensando en ella. En un momento dado, Don Benito le escribe: "Los condenados que hoy van camino de Madrid es una obra que se pensó y se escribió para Usted. El papel de dama está hecho para usted y para que en él tuviera usted un lucimiento extraordinario y nunca visto. Luego vino el divorcio, que yo he llorado y lloro, y todo se torció...". Citado por: LÓPEZ FORCÉN, Gloria, "A propósito de un fracaso galdosiano. Cita extraída de: "Los Condenados", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Nº 16, Noviembre 2000-Febrero 2001, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2000.

Anteriormente (1891) la actriz había obtenido un resonante éxito en su papel protagonista de otra obra de inspiración aragonesa, *La Dolores*, de Feliú y Codina, que fue estrenada simultáneamente en Madrid y Barcelona, ambientada (como será usual en este tipo de obras "aragonesas") en la primera Guerra Carlista.

¹¹⁹⁴ BRAVO VILLASANTE, Carmen, *Ídem*.

respectivas acciones dramáticas, y una similar construcción simbólica de los personajes. Al igual que la historia de Galdós, la acción de Laparra transcurre en el valle de Ansó en fecha similar, y relata los amores imposibles y trágicos entre una moza del pueblo y un bandido; el drama lírico, cuenta la trágica historia de Soledad, joven aragonesa, novia del vasco Joan, en un marco bélico de gran violencia que acaba por arrasar la villa, y abocar el amor de la pareja protagonista hasta la muerte. Aunque, hay que puntualizar que, mientras Raoul Laparra reconoce y potencia las intenciones simbólicas que encarnan los personajes en su ópera, en cierta ocasión el propio Galdós dejaba bien claro la ausencia consciente de todo simbolismo consciente en su obra teatral:

*Esto del simbolismo es ahora la ventolera traída por la moda, y muchos que de seguro no la entienden al derecho, nos traen mareados con tal palabreja. Para mí el único simbolismo admisible en el teatro es el que consiste en representar una idea con formas y actos del orden material. En obras antiguas y modernas hallamos esta expresión parabólica de las ideas. Por mi parte, la emplee, sin pretensiones de novedad en "La de San Quintín". En "Los condenados" no hay nada de esto, ni fue tal mi intención porque eso de que las figuras de una obra dramática sean personificaciones de ideas abstractas, no me ha gustado nunca. Reniego de tal sistema, que deshumaniza los caracteres.*¹¹⁹⁵

Dentro de este contexto, tras Galdós en el campo literario y Laparra en el dramático-musical, la atención dedicada por Joaquín Sorolla a Aragón supone un importante tercer eslabón, esta vez en el terreno de lo estrictamente pictórico, en la confirmación de lo ansotano y, dentro de esta temática tan específica, de su característica jota, como importante leit-motiv de las estructuras más paradigmáticas de la cultura española de entresiglos. Sus primeros tanteos para la conformación de sus famosos paneles sobre *Las Regiones de España* en la Hispanic Society de Nueva York, se focalizaron ya sobre la anciana ansotana que concitó la atención de numerosos artistas del momento, acompañada para la ocasión por su pequeña nieta: tras firmar el titánico contrato con Mr Huntington en París en

¹¹⁹⁵ PÉREZ-GALDÓS, Benito, *Los Condenados...Prólogo*, p.11.

el mes de noviembre de 1911, durante el mes de diciembre, en su recién estrenado estudio madrileño del paseo General Martínez Campos, contrató a estas dos mujeres, que bajaban a Madrid a vender los productos típicos de su región, con el fin de que posaran para él durante dos sesiones¹¹⁹⁶. El resultado es un magnífico óleo sobre lienzo a tamaño natural con título *Abuela y nieta (Tipos del Valle de Ansó)*¹¹⁹⁷. Fueron varias sus visitas a la alta jacetania adoptando en su propia estética el axioma de Raoul Laparra: el hecho de que la esencia del alma aragonesa se encarnaba en su jota. Esta primera fase le permite establece el método de producción que el valenciano seguirá en los años posteriores para preparar los catorce grandes murales de que constaba la totalidad de su gran proyecto encargado por el magnate americano Mr Huntington: bocetos de tamaño natural, espontaneidad en el trazo y realismo puro en la captación de los elementos constitutivos de la composición. Decidido el tema, Sorolla fue añadiendo poco a poco fondos y protagonistas en diferentes escenas de tanteo, sopensando, en un primer momento, situar a los danzantes en una arboleda, como demuestra un boceto general previo con título *La Jota*¹¹⁹⁸. Finalmente, para la concreción de su panel definitivo, con título *Aragón. La Jota*¹¹⁹⁹, eligió una composición apretada y enérgica en donde los ritmos de las figuras, que bailan en atractivo arabesco de luces, se combinan con los de un torturado paisaje montañoso en que predomina el elemento telúrico, resuelto mediante un tratamiento de sorprendente esencialidad. Su manera de entender la pintura como recreación de la realidad, demuestra en esta composición una inteligente compresión del valor de lo pictórico. Su plasmación es capaz de situar los valores conceptuales muy por encima de lo anecdótico, conectándose con la rica tradición europea simbolista y llevando su pintura mucho más allá del simple “luminismo”, poco intelectual y puramente local, al que en ocasiones se le ha querido limitar. No hay que olvidar que Sorolla era un hombre informado, habitual de los salones y

¹¹⁹⁶ DE SANTA-ANA Y ALVÁREZ-OSSORIO, Florencio, “Joaquín Sorolla: últimos años”. En: VV.AA: *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*, Madrid, Fundación-Colección Thyssen-Bornemisza, p. 79.

¹¹⁹⁷ Madrid, Museo Sorolla (Número de inventario: 956).

¹¹⁹⁸ Pintado entre los meses de agosto y septiembre de 1914. Gouche sobre cartón 49 x 65 cm. Madrid, Museo Sorolla (número de inventario: 1.051).

¹¹⁹⁹ Óleo sobre lienzo, 349 x 300,5 cm. Hispanic Society of America, Nueva York.

partícipe de la actividad cultural parisina. Cuando pinta sus paneles dedicados a Aragón, Raoul Laparra había ya estrenado algún tiempo antes su drama lírico (Opéra-Comique de París, 26 de abril de 1911)¹²⁰⁰, llevando al corazón de París los característicos tipos ansotanos, tratados con la máxima verosimilitud en lo referente a vestuarios, caracterizaciones y ambiente, gracias a la inestimable colaboración de su hermano William. En su composición definitiva, imperan una inequívoca conceptualidad y cierto dramatismo que lo ligan a la estética de la España del 98. De alguna manera, Sorolla integra en el luminismo que le es propio, otros intereses más intelectuales, dentro de los cuales, Ansó, sus trajes populares y su jota, se habían convertido en paradigmas de “autenticidad” de lo español.



Fig. 228. Joaquín Sorolla
La Jota
 Gouche sobre cartón. 49 x 65 cm.
 Madrid, Museo Sorolla¹²⁰¹

¹²⁰⁰ La firma del titánico contrato con Mr Huntington se produjo en París en el mes de noviembre de 1911.

¹²⁰¹ Número de inventario: 1.051.



Fig. 229. Joaquín Sorolla
Aragón. La Jota
Óleo sobre lienzo, 349 x 300,5 cm.
Hispanic Society of America, Nueva York.

Como se ha señalado anteriormente, uno de los objetivos principales de Raoul Laparra al componer sus obras inspiradas por lo español, estribaba en actuar con sentido de la autenticidad huyendo de la influencia de lo “romántico” que conllevaba la alargada sombra del símbolo de lo pasional español por antonomasia que encarna el personaje de *Carmen*. En este sentido, la crítica especializada hace un esfuerzo por aportar algunas valiosas aclaraciones al público francés sobre las diferentes idiosincrasias de los pueblos de España; así, por ejemplo, Ch. Tenroc, señala:

*On se souvient de ses debuts brillants, il y a trois ans, avec cette Habanera sauvage et sombre, de couleurs heurtées, d'une vie intense et exaltée; elle fut le premier épisode de cette série à l'espagnole où M. Laparra se défendit de traduire l'Espagne de Carmen, dans son idéal d'une Espagne bien différente: celle des hauts plateaux de Castille, un peu refroidie et concentrée, flottant entre les saillies brutales de la réalité et l'enveloppement de la légende.*¹²⁰²

Pero no es menos cierto que, en su nueva producción de inspiración aragonesa, Laparra se muestra finalmente, de forma paradójica, influenciado con fuerza por ese mismo espíritu de “lo romántico” que pretende superar: así lo confirman el establecimiento temporal de su acción en 1835, es decir en el marco de la primera Guerra Carlista (1833-1840), la recurrencia a un tema romántico por excelencia como es el de “los contrabandistas” y hasta la propia elección -entre todas las posibles- del leit-motiv de una jota perteneciente a los altos valles jacetanos, que no es una jota briosa, aunque al mismo tiempo austera, como la de San Lorenzo, o provista de agilidad, como la del Somontano, sino una danza con fuertes connotaciones amorosas. Es esta jota de los valles de Hecho y Ansó, la que mejor demuestra la definición de Alfonso Zapater Cerdán, que calificó nuestro baile como requiebro, conquista amorosa y también reto y desafío; con ello se explican los rodillazos y desplantes y la bizarría que lo caracterizan; en su evolución, es el bailaror el que ronda a la bailadora, haciendo rodeos, hasta la accesis de un clímax en que ambos ejecutores

¹²⁰² TENROC, Ch, *Opus Cit.*

danzan estrechamente abrazados por la cintura. La bailadora es de todo punto pasiva, mientras que el bailaror procura llamar la atención de la mujer, para conquistarla con su baile.

En la concepción estética de Raoul Laparra “La danse n'est que le prélude de l'amour” y “C'est encore en Espagne que cette affirmation éclate avec le plus d'évidence. On pourrait ajouter qu'elle y est comme le développement de la vie, avec la mort au bout.”¹²⁰³ En su Jota, vida, amor y muerte se entremezclan conformando los ingredientes básicos de una fórmula inédita en Francia, que el propio músico define en los siguientes términos:

*La “jota” est une danse aragonaise dont les mouvements brusques ou lascifs m'ont suggéré un drame que je raconte avec la force qui m'est propre. Il est en Aragon, un petit village adossé aux montagnes et que la civilisation n'a point soumis. Les femmes sont lentes et tragiques, elles portent des hautes collerettes, elles coiffent leurs têtes graves d'antiques bonnets de velours; leurs amples costumes verts, blancs ou noirs, sont à la mode du 16ème s., la toile raidie de ces robes les glonfe et leurs donne de singulières apparences. C'est dans ce village que se place le drame de la jota... Si j'ai coisi ce milieu de paysans aux gestes pesants, aux costumes bizarres, ce n'est point par désir de me singulariser, mais parce que, dans ces êtres, j'ai trouvé des instincts fidèlement conservés et une humanité plus vive. Je n'ai pas l'ambition d'être pittoresque; j'ai celle d'être vraiment sincère.*¹²⁰⁴

Haciéndose eco de las tesis de Zuloaga y, aún con mayor vigor, España se conformaba para Raoul Laparra como un país profundamente inspirador y como un importante reservorio de lo pintoresco, digno de los mayores esfuerzos por su conservación ante los avances y excesos del progreso y la civilización:

¹²⁰³ LAPARRA, Raoul, “Espagne”, *Le Ménestrel*. Année 84, n° 44, París, 3 de noviembre de 1922, p. 443.

¹²⁰⁴ PLESSIER, Ghislaine, *Opus Cit.*, p. 183 (El autor recoge la cita íntegra, sin aportar la fuente exacta).

...je souhaiterais cependant que cela fût autre chose qu'une vague passagère et qu'il restât sur notre sol un dépôt inaltérable de ce fort esprit d'Ibérie. Nous avons le commencement de cela en nous, par notre Midi. Mais quand même, il y a quelque chose, en Castille surtout, qui est à part: une sorte de « grandeur dans le soleil » qui n'est pas le grouillement, qui n'est pas le méridionalisme. C'est plutôt la poésie celtique, mais cuite à une autre lumière, un peu comme l'ardeur mariée à la majesté, dans de vastes espaces pastoraux. Et la note arabe est là déjà, parfois très haut dans le froid, mais annonçant la montée africaine.

*Et Zuloaga souhaite que son pays devienne un musée et soit conservé comme tel. Où je lui demande de faire attention, c'est quand il souhaite qu'il devienne un centre de tourisme. Il veut dire, certes, le touriste intelligent, l'admirateur, l'artiste. Ah! s'il-n'y avait que cela! Mais il y a Cook, ô fils del Greco, et son école. Ne croyez-vous pas qu'il vaudrait mieux rendre, à leur intention, les routes encore plus mauvaises, multiplier les punaises dans les paillasses et disposer des escouades de brigands, avec des trabucos, à chaque carrefour?*¹²⁰⁵

Pasión y voluptuosidad –rasgos más tópicos de lo español, apreciados desde una óptica foránea- combinados con un profundo sentimiento de tragedia, se entremezclan en esta fórmula en que Aragón, los aragoneses, se erigen como soportes idóneos para la expresión de un conjunto de emociones, sentimientos y pasiones encontrados que conforman para el músico bordelés la idiosincrasia española más profunda. Los españoles son un pueblo que danza y:

La danse n'est que le prélude de l'amour. C'est encoré en Espagne –pense Laparra- que cette affirmation éclate avec la plus d'évidence. On pourrait ajouter qu'elle y est comme le développement de la vie, avec la mort au bout. En Aragon, les baturos s'en servent parfois pour se défier. Et l'on sort, après le ballet, vider la querelle dans quelque calle obscure, à navajadas. Auparavant, pendant qu'on dansait, les deux rivaux ont chanté sur copias les insultes qui amenèrent la rencontre fauve. Nul ne les a

¹²⁰⁵ LAPARRA. Raoul, "Espagne", *Le Ménestrel*., N° 4.659, Année 87, n° 33, Paris, 14 de agosto de 1925, p. 350.

comprises qu'eux deux, enfermés dans la franc-maçonnerie d'un même amour. Et l'explication, pour la foule, aura lieu en rouge, tout à l'heure. Scène.

Et mettez un pueblo d'Aragon autour de ça, comme il y en a dans la vallée de Roncal ou vers Jaca... Berdún!..". Quelque chose se compose; on le sent, ça vient... on note. Et tout le temps cela à l'air libre, compagnons. Ah! pourquoi nous enfermons-nous?¹²⁰⁶

De tal forma, a pesar de sus buenas intenciones, y aunque él mismo lo niegue de forma muy explícita, la obra de Laparra se inscribe en una línea romántica que fija su atención en el color local de raigambre pintoresca y los rasgos más característicos del estereotipo francés de “lo español”. Pasiones y pulsiones que se expresan a través de la danza por él elegida -tanto por el aspecto físico de ésta, como por su fuerte carácter- que contaba ya con una rica tradición en el acervo musical europeo: progresivamente, las formas musicales aragonesas fueron alcanzando un cierto rango en el escalafón de los temas preferidos por algunos de los grandes compositores europeos del siglo XIX¹²⁰⁷. Según Gustave d’Alaux,

¹²⁰⁶ LAPARRA, Raoul, “Espagne”, *Le Ménestrel*. Année 84, n° 44, París, 3 de noviembre de 1922, p. 443.

¹²⁰⁷ La jota aragonesa parece ponerse de moda como elemento de inspiración para las composiciones de un buen número de músicos europeos importantes ya a partir a partir de mediados de los años cuarenta del siglo XIX. El ruso Mikhail Ivanovich Glinka, (1804-1857) se interesó por la música popular y la danza de España, donde vivió entre 1845 y 1847. Nuestro país le inspiró sus oberturas *Noche en Madrid* y *Jota aragonesa* (1851) recreada para piano posteriormente por otro compositor ruso, Mily Balakirev (1837-1910), en 1864 (*Caprice brillant sur 'La jota aragonesa' de Glinka*). Franz Liszt (1811-1886) escribió una jota para piano en 1845, y el francés Saint-Saëns, (1835-1921) compuso una jota para orquesta que se estrenó en 1880. Emmanuel Chabrier (1841-1894) la incorpora después de su estancia en España en otoño de 1882, en su famosa sinfonía *Espagne* (1883). Son dos los leivs-motifs españoles los que Chabrier utiliza en su obra, el de la jota aragonesa y el inspirado en la malagueña, presentando el primero una gran viveza y no menos brillantez, y el segundo un carácter más lánguido y sensual. Maurice Ravel incorpora ciertos compases de jota en su *Rhapsodie Espagnole* y, más tarde, en sus *Trois Chansons de Don Quichotte à Dulcinée*, compuestas en 1932-1933 para barítono, en la que incorpora ritmos hispanos y vascos: guajira para la Chanson romanesque, Zortzico vasco para la canción épica y Jota aragonesa para la Chanson à boire. Jules Massenet (1842-1912) en *Le Cid* (1885) y Georges Bizet (1838-1875) en su archifamosa *Carmen* (1875) incluyen sendas *Aragonaïses*. Además, es notable su presencia en el repertorio de renombrados músicos españoles como Falla, Albéniz, Granados o Tárrega. El valle de Ansó en particular, trasciende al mundo dramático-musical en manos de otros compositores menores como Rafael Martínez Valls (Onteniente, Valencia), 1887 – Barcelona, 1946) que compuso (en fecha indeterminada de los años 20) *La Ventera de Ansó* o Eduardo Granados (y Campiña) (Barcelona, 1894-Madrid, 1928), creador de una opereta con título *El valle de Ansó*, estrenada el 10 de mayo de 1926 en el teatro Apolo de Valencia.

la jota aragonesa –en su forma bailada- era ya conocida en Francia antes de 1846, habiendo sido popularizada en este país por algunos teatros¹²⁰⁸. Aunque en los salones franceses se producían espectáculos muy adulterados, el público del otro lado de los Pirineos estaba relativamente familiarizado con las evoluciones espectaculares de las danzas españolas, además de la jota aragonesa, con el bolero, el fandango, o la cachucha¹²⁰⁹, sin necesidad de hacer un viaje que en la época era realmente incómodo, largo y costoso y, a menudo, también, no exento de aventuras y ciertos riesgos.

EL DESARROLLO DRAMÁTICO DE “LA JOTA”

El fuerte deseo de ser totalmente sincero (que, por otra parte, se muestra incapaz de renunciar al valor eminente de “lo pintoresco”), lleva tal vez a Laparra a ciertos excesos “veristas” en el desarrollo narrativo y musical de su jota. Como tendremos ocasión de ver más adelante, en las reseñas críticas correspondientes al estreno del drama lírico, varios especialistas musicales pusieron en solfa sus efectismos teatrales y su verismo extremadamente crudo y violento – aún, teniendo en cuenta que el contexto era proclive a tal orientación¹²¹⁰- y reconocieron no poder escuchar la música en medio de los gritos y cañonazos disparados en el interior eclesiástico donde transcurre el segundo y último acto. Su apoyo en la estética de *La España Negra* y los ideales del 98, influídos por la energética plasticidad propia de Ignacio Zuloaga, dieron como resultado una puesta en escena impactante, que primaba formalmente una expresión eminentemente dramática de lo ibérico, lo que perturbó a buena parte del público y de la crítica, como había perturbado anteriormente, en su irrupción en el panorama artístico parisino, la obra plástica del maestro vasco por

¹²⁰⁸ D’ALAUX, Gustave: “L’Aragon pendant la guerre civile”. *Revue des Deux Mondes*, Tomo XIII, 15 de febrero de 1846, p. 593.

¹²⁰⁹ Introducido en Francia por la bailarina Dolores Seral, la primera que asombró a París con el “Bolero de la Cachucha”. De ella lo aprendió otra célebre bailarina: Fanny Elssler.

¹²¹⁰ Hay que recordar que, desde el escándalo que habían provocado las connotaciones de emancipación de la mujer que supuso el estreno en el mismo teatro de *Carmen* de Bizet (1875, el nivel de violencia y de gravedad dramática, el verismo en general de sus propuestas escénicas, se habían incrementado notablemente en la Opéra-Comique.

sus ambientes obsesivos, su ruda energía austera y, en general, por su personal visión de una España dramática y trágica, de un país en escombros, que constituían, paradójicamente, los ingredientes más atractivos de su singular belleza.

Tras el estreno de la obra musical, el crítico musical Reynaldo Hahn daba su opinión -sin tapujos- sobre la nueva producción del bordelés:

*M. Laparra possède inconstablement un rare instinct dramatique...qu'il consente a considérer comme un mauvais rêve cette Jota d'enfer et qu'ils nous donne bientôt une oeuvre digne de lui*¹²¹¹. Aunque, sin embargo, supo también reconocer que *"la mise en scène c'est un chef-d'oeuvre de vérité: les costumes dus au pinceau viril et nerveux de M. William Laparra; les décors de M. Bailly; les lumières, les mouvements de scène sont mis au point par M. Albert Carré avec une prodigieuse virtuosité.*¹²¹²

Los fuertes contrastes que definen las cadencias propias de la jota aragonesa, determinan la distribución en dos partes de la obra de Laparra, según advierte el propio compositor:

*C'est le contraste entre les deux mouvements de La Jota qui a inspiré le thème de mon ouvrage, les sentiments que j'ai développés dans les deux actes de ma partition. Tout cela sous le pittoresque des hautes cimes, des plaines où courent la vige et l'olivier, du clair et chaud soleil d'Aragon.*¹²¹³

Laparra extracta la trama de su poema lírico en dos actos y proporciona al espectador algunas de sus claves simbólicas en la siguiente nota de prensa, publicada en la víspera del estreno:

¹²¹¹ *Le Journal*, 28 de abril de 1911 (Archives de l'Opéra). Citado a pie de página por: PLESSIER, Ghislaine, *Opus Cit.*, p. 183.

¹²¹² *Ibidem*.

¹²¹³ TENROC, Ch, *Opus Cit.*

L'action se place en 1835 au moment des troubles carlistes. Soledad, mon héroïne, est une sorte de voyante passionnée qui pressent avec le départ de son fiancé une fatalité qui l'obsède. C'est au premier acte, le dimanche au village rocheux, bossué; les femmes aux basquinas vertes dansent avec joie sous les rayons brûlants et Soledad rythme, avec les castagnettes, sa dernière Jota; elle cherche à s'étourdir dans la frénésie des cadences, car elle sait que son fiancé, le basque Joan, va la quitter bientôt. A la tendresse des effusions se mêle l'âpre pressentiment des malheurs qui doivent désoler le village et faire sombrer son amour. Et la fête s'éteint avec le départ de Joan, dans le défilé gracieux des filles étrangement vertes.

*Au deuxième acte, c'est la guerre, le tumulte des foules et des combattants carlistes aux prises avec les paysans aragonais fidèles à leurs traditions. A la tête des carlistes se trouve Joan qui a conservé un irresistible amour pour Soledad. Et c'est l'attaque de la vieille petite église que défendent la jeune fille et un pêtre fanatique. Au milieu de la mêlée, de la lutte, les amant se rencontrent, soupirent leur passion fatale tandis que le pêtre clame son appel au patriotisme, et puissants à arrêter le desastre, ils expirent mortellement frappés au momento même de l'explosion de l'église, aux rappels des accents funèbres de la dernière Jota.*¹²¹⁴

¹²¹⁴ TENROC, Ch, *Opus Cit.*



Fig. 230. Raoul Laparra.
La Jota
Escena del 1º acto
Comoedia, París, 27 de abril de 1911

En la introducción al primer acto, con el título de “Vêpres”¹²¹⁵. Raoul Laparra nos traza en su libreto un marco tan verista como exuberantemente lírico de la villa de Ansó, un espacio cargado de referencias simbólicas y de presunciones funestas:

Vêpres

Un porche d’église, sur une place dont le soleil est grossièrement pavé de fragments rocheux. Du côté opposé, à droite, une ligne de maisons séculaires tourney vers la gauche et, coupée bientôt par les mouvements du terrain, descend dans la vallée.

On a le sentiment d’un village montagnard dont les lignes dansent sur les bosselures d’une croupe. Les maisons sont trapues, écrasées d’énormes toits en pente, percées de portes basses et d’étroites

¹²¹⁵ Un poema de tono premonitorio sirve de introducción a este 1º acto:

“Le chagrin fuit celle qui danse
 Les entend-je dire à tout heure,
 Ma oeine est tellement immense
 Que, lorsque je danse, je pleure”

fenêtres; d'étranges pigeonniers, qui sont des cheminées, les surmontent. Des blocs mal équarris font banes près des seuils.

Les maisons, l'église et le sol sont pris dans une seule grisaille, çà et là ocrée, brunie. L'horizon est muré par une grande montagne d'un ton vert concentré, épais, strié de rousseurs.

Tout cet aspect s'exprime en des traits fortement indiqués, très creusés, enchàssant le contour des forms.

Le navarrais Juan Zumarraga est appuyé contre la première maison, à droite du spectateur, dans une position d'attente. Du côté opposé, assis sur un banc, contre le porche, Mosén Jago lit son bréviaire avec, de temps en temps, un regard furtif vers les dévotes que, de très haut, la voix des cloches appelle. Et la théorie défile des mystérieuses femmes d'Ansó, fantômes verdâtre, blancs et noirs. Une à une, ou par groupes massifs, elles passent rigides, ecclésiastiques; et leurs visages, à peine entrevus sous les capuchins croisés, sommeillent, bercés d'obscur foi.

Des voix s'hehalent de l'église. Un vague parfum d'encens s'en échappe aussi et traîne dans l'air.

Les pas, les chuchotements, les bruits champêtres apportent du lointain un souffle de nature, tout, parmi ce silence, s'amortif et s'ouate; tout trempe aussi, êtres et choses, dans un ambiance vert-de-gris, comme patinée des siècles¹²¹⁶

¹²¹⁶ LAPARRA, Raoul, Ídem, p. 1.



Fig. 231. William Laparra.
Decorado para el primer acto de "La Jota"
Comoedia, París, domingo 27 de abril de 1911

La descripción del lugar no deja lugar a dudas de que, a través de la descripción del ambiente ansotano, Laparra pretende sumergir al espectador en un ambiente propicio al ensueño y al éxtasis, un ámbito eminentemente simbólico donde gravita el pasado patinado por los siglos y se remansa el presente, donde el tema se transforma en mito "faisant de la cité morte un lieu `qui n'est plus la vie et qui n'est pas la mort'"¹²¹⁷. En su descripción literaria¹²¹⁸, Ansó se transforma en un lugar evocativo dentro de la específica simbología de "Las ciudades muertas" inaugurada por el poeta Georges Rodenbach a fin de siglo con su influyente novela *Bruges-la-Morte* (1892), que marca una profunda influencia en el entendimiento del paisaje y los ambientes de las viejas ciudades españolas por parte de la cultura española del 98. Desde esta sugestión, propiciada por el simbolismo nórdico, singularmente el belga, heredero directo del romanticismo germánico¹²¹⁹ queda definida la villa inmutable de Ansó, cuyas viejas

¹²¹⁷ BERG, Christian, «Ciudades muertas», *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Ed.Taurus, 1980, Pp. 41-66.

¹²¹⁸ "La España negra surge de esa fusión íntima de pintura y literatura, de su mutua dependencia, y tal vez ahí resida la causa de su vigor", señala LOZANO MARCO, José Antonio, *Imágenes del pesimismo. Literatura y Arte en España 1898-1930*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2000, p. 51.

¹²¹⁹ LOZANO MARCO, José Antonio, *Ídem*, p.68.

piedras señeras tienen –como advirtiera Azorín ante uno cualquiera de los bellos palacios castellanos- “el encanto melancólico de lo viejo. Ahora sus piedras nos dicen lo que antes no podían decir: la tragedia del tiempo que se desvanece.”¹²²⁰ Al parecer de José Antonio Lozano Marco:

*La belleza no está en las modernas y bulliciosas ciudades, sino en aquellas otras periclitadas; aquellas cuya hora ya pasó y muestran la imagen de una hermosa agonía. Son los reinos del silencio, los espacios de la desolación: pocas imágenes transmiten la sensación dolorosa de la soledad con más fuerza que aquellas que reducen al silencio y al abandono los ámbitos de la habitual convivencia, y les dotan de un ambiente de ensueño o de pesadilla.*¹²²¹

Laparra da una vuelta de tuerca a esta idea y revive la “ciudad muerta”, a través de ese sueño o esa pesadilla que es su jota, para hacerla volver a morir.

En la introducción del segundo y último acto, cuyo expresivo título es “La Fête du sang”¹²²², el compositor mete de lleno al espectador en un espacio cargado de alta tensión dramática, en un ambiente pintado con los tintes más tenebrosos de La España Negra, para acoger una escena que, en su desenlace, llegará a grados de paroxismo desconocidos hasta entonces en los escenarios de París. Su clara finalidad: que la puesta en escena resultara una experiencia impactante para el espectador. Es en esta parte, donde resulta más fácil reconocer la influencia directa de la estética de Ignacio Zuloaga en su conformación como un cuadro de gran poder expresivo, estructurado en rasgos duros, dominado por fuerzas contrapuestas animadas por una incontenible energía. Presidido por un fatalismo decadente, la acción dramática construye un mundo en que el

¹²²⁰ AZORÍN, *Una hora de España*, 1924. En: *Obras Selectas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1969, pág. 603.

¹²²¹ LOZANO MARCO, José Antonio, *Ídem*, p. 22.

¹²²² El poema que sirve de introducción al 2º acto, reza lo siguiente:

“J’ai promis de te dire adieu,
Quand ils auriaient, contre mes balles,
Mis sur leur fort, des cathédrales
Et sur les cathédrales, Dieu.”

binomio amor-muerte resulta ser tan sólo el más ostensible de sus variadas oposiciones dialécticas.

“La Fête du sang”

A l’intérieur du sanctuaire, pendant l’assaut. Toesin, détonations, fumées, explosions, morts, blessés, cris, roulements de tambour, coups de clarions stridents.

Une infernale “messe” se déroule dans la haute église, aux parois vert-ocre, où la lumière arrive par projections livides, tombées des vitraux étroits perches sous les voûtes. La sensation est “à pic”, un peu comme celle d’un puits où grouillerait la besogne monstrueuse de larves humaines parmi un éparpillement de barricades, un amoncellement cahotique d’objets les plus heteroclites: lutrins, matelas, meubles d’église ou de maisons, livres de liturgie, etc. Des choses ont sauté; d’autres brûlé. Des grilles se sont tordues. Des coups de mine ont entrouvert des tombes. Tout, dans le sanctuaire désemparé, dit l’acharnement de la lutte déjà soutenue et qui, maintenant, s’exalte vers son paroxysme.

Soledad est au milieu des Aragonais, avec son père et ses deux frères. Elle agite, au dessus d’eux, l’étendard à carlate portant, brodé d’or, le palladium du pays; cette Pilarica, primitive et barbare, dont la statue est toujours là, regardant le carnage avec des yeux dilatés de gourmandise, en face de son Fils convulsé, troué de balles (Ce Christ ne devra plus tenir à la croix que par un bras, à moitié tombé dans un grand geste d’épouvante). Autour de Soledad, se presse le peuple où combattent des enfants, des femmes, des pêtres et des vieillards.

Au lever du rideau, Les Aragonais se replient sur la gauche, défendant pied à pied le terrain, utilisant tous les obstacles, éructant des imprécations rageuses sur des airs de jotas, pendant qu’à droite apparaissent déjà des faces de carlistes affolés de vengeance.¹²²³

¹²²³ LAPARRA, Raoul, *La Jota, drame lyrique en 2 actes, paroles et musique de Raoul Laparra*, Paris, Enoch, 1911, p. 29.

A lo largo del libreto, el autor se muestra proclive a aportar continuas referencias líricas inspiradas por el paisaje ansotano, muy ricas en sus cualidades sensoriales, hasta el punto de que bien pudieran ser calificadas de “pictóricas”. Así, por ejemplo, describe Laparra un atardecer en el valle: “L’heure est vibrante. Les tons restent exaltés dans l’ombre ou cuivrent dans la lumière, avant la tombée verte du soir pyrénéen”¹²²⁴. Estas alcanzan un alto grado de intensidad cuando el ambiente se deja acariciar por las voces lejanas y hondamente líricas de unos carlistas, que cantan fuera de escena:

*C’est un pays suave et grand
Où les vieilles maisons d’hier semblent nouvelles;
Où, lorsqu’il vient du sud, le vent
Fait des cocuchants de paradis; où, quand les ailes
Du soir endorment les sentiers;
La voix de Dieu s’exhale en la voix des bouviers.*¹²²⁵

O, también, cuando Soledad entona un canto lírico a la belleza de su paisaje, como un reflejo de su propia alma:

*Dans la couleur
Des monts, je lis nos destinées...
Vois-tu les grans Pyrénées?
Elles semblent souffrir d’une supreme ardeur.*¹²²⁶

El esmero con que se construyen las respectivas personalidades a lo largo del guión y se perfilan las cargas simbólicas de cada uno de los personajes, demuestra un notable esfuerzo por parte del compositor, tal y como él mismo reconoce en una de sus cartas. La protagonista femenina, Soledad, destaca especialmente por sus fuertes rasgos simbólicos de ancestrales esencias. Su aparición en escena viene precedida en el libreto por una descripción que no deja lugar a dudas sobre su auténtico carácter:

¹²²⁴ *Ídem*, p.18.

¹²²⁵ *Ídem*, p.49.

¹²²⁶ *Ídem*, p.8.

*Soledad paraît, au seuil de sa vieille maison. Sous le mystère de son voile retombé, dans la gaîne rigide de sa robe verte, on dirait une étrange madone, mais une madone toute douloureuse, se traînant sous le poids d'un invisible fardeau.*¹²²⁷

Así lo reconoce, también, la crítica que se ocupa de su interpretación:

*Soledad oblige Mme Carré à plier son art à traduire des sentiments et des sensations nouveaux pour elle. Aucune incarnation de la cantatrice ne se rapproche de la personnification de cette paysanne aragonaise, aimant jusqu'à la douleur, jusqu'à l'exaltation, jusqu'à la folie. Les paroles d'amour de Soledad ont une saveur étrange, morbide; elles sont souvent l'expression d'un symbole.*¹²²⁸

Al final del segundo acto, Soledad aparece en escena erguida por encima de sus paisanos, sobre un grupo de mujeres, niños y ancianos indefensos, abanderada como una suerte de frenética y alucinada nueva Agustina de Aragón, haciendo frente al avance de los franceses en un nuevo “Sitio de Zaragoza”. La presencia de La Pilarica -que Laparra denomina en uno de sus escritos “La Pallas Aragonaise”- imprime en el ambiente la fuerza de un fanatismo difícil de comprender para alguien que no esté familiarizado con la comprensión intelectual de La España Negra y la poética general del 98, con la expresión de todo aquello que, “según Unamuno, es más que nuestro: la tradición lúgubre y espeluznante; los autos de fe, las venganzas siniestras, el fanatismo sombrío, la incultura soberbia”¹²²⁹. “Sous la doublé égide de la Pilarica et de la Jota –cree

¹²²⁷ *Ídem*, p.3.

¹²²⁸ SCHNEIDER, Louis, “L’Interpretation”, *Comoedia*, 5e année, nº 1.305, París, Jueves 27 de abril de 1911.

¹²²⁹ JUDERÍAS, *La leyenda negra. Estudios acerca del concepto de España en el extranjero*, Madrid, Editora Nacional, 1974, Pp. 190 y 195-196.

Laparra- il n'y a rien au monde dont le tenace Aragonais ne puisse triompher.”¹²³⁰

En el primero de sus actos, los detalles etnográficos, la descripción fiel de los detalles de la vida diaria, conforman entre añoranzas la urdimbre de un mundo que, aún manteniéndose de forma eminente en un estatus conceptual simbólico, pretende conservar el verismo más riguroso en su formalidad. Así lo reconoce la crítica, que sabe apreciar el esfuerzo de su minuciosa puesta en escena:

*Tout a été mis en œuvre pour achever à nos yeux la perfection de cette évocation si caractéristique. On sait déjà que M. et Mme Albert Carré, avec le musicien et le décorateur, sont allés, l'été dernier, à Ansô. Le petit village est ici scrupuleusement reproduit ; les costumes, dessinés sur place par le peintre William Laparra, ce maître coloriste; les danses, réglées par un Aragonais venu tout exprès à Paris.*¹²³¹

En su descripción de una romería (Escena 4), Laparra propone un vivo cuadro de costumbres, con indudable apoyatura en sus propias vivencias, en alguna de esas concentraciones populares que tan frecuentes eran (y todavía lo son) en el Alto Aragón:

*Précédée par deux vieux joueurs de gaitas, la Pilarica sort de l'église pour une procession vers quelque ermitage de la montagne. C'est une vierge archaïque, taillée dans un style de fetiche, boursouflée d'oripeaux dorés et qui regarde avec des yeux trop grands, redoutables. Derrière elle flotte un étendard rouge où son image est brodée d'or.*¹²³²

¹²³⁰ LAPARRA, Raoul, “La musique et la danse populaire en Espagne”, en: *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire de Albert LAVIGNAC*. Paris, Delagrave, 1920, Vol IV. p. 2.374.

¹²³¹ DE CURZON, Henri, “La Jota de M. Raoul Laparra et Le Voile du Bonheur de M. Ch. Pons, à l'Opéra-Comique de Paris”, *Le Guide Musical*, année 1911, 57 Volume, Paris-Bruselles, 1911, p. 345-348.

¹²³² LAPARRA, Raoul, *La Jota*....Pp.16-17.

La descripción de la imagen virginal, no deja lugar a dudas de las ansias de su creador por relacionar los elementos de atrezzo de *La Jota* con los motivos iconográficos más queridos por los estetas de *La España Negra*: cristos, vírgenes, sacristanes y negras devotas tienen una presencia constante a lo largo de todo el drama, poniendo de evidencia el fanatismo religioso de un pueblo sometido a las pulsiones y reacciones más primitivas; de un pueblo que expresa sus emociones volcándose en una danza báquica de ritmo desenfrenado y fuertes tintes eróticos:

*C'est tout de suite, un tournoisement de bras en l'air et de silhouettes agiles. Soledad danse avec rage, frôlant de son corps Juan don't elle semble ainsi chercher fiévreusement l'étreinte. Tripalarga cabriole avec son "pellejo", en buvant à meme, D'autres qui ont rempli leurs "botas" s'ajoutent à cette danse bachique, pregnant la taille de filles animées et dépoitraillées. Semblables à des bêtes égorgées, les "pellejos" éructent le sang violacé du vin qui semble couler aussi, là-bas, sur les montagnes.*¹²³³

La pasión desatada en el baile tiene un fuerte carácter premonitorio, presume toda la violencia contenida que está a punto de estallar. Muchos de los elementos recreados por Laparra sugieren las mismas intenciones simbólicas presentes en determinadas composiciones de Zuloaga, como los odres henchidos de su *Gregorio el Botero* (1907, Museo de L'Hermitage, San Petersburgo) que, en la desbordante imaginación del compositor francés, dejan derramar su contenido abundantemente, vaticinando el derramamiento de sangre que está a punto de sobrevenir en la ficción, y que en efecto sobrevendrá históricamente, algunas décadas después, en los traumáticos sucesos de la guerra civil del 36. Cuando, en 1911, Ortega y Gasset analiza esta composición de Zuloaga en que Laparra se inspira como eje de su cuadro escénico, eleva al enano Gregorio a la categoría de símbolo egregio de lo español:

Gregorio el botero es un símbolo; si se quiere de un mito español - señala el filósofo- Zuloaga es un creador de mitos, y la fuerza y la atracción del cuadro del monstruo de los odres consiste en que se

¹²³³ Ídem, p.17.

*convierte, en cierto modo, en un símbolo de ciertos y tremendos aspectos de España.*¹²³⁴

El enano Gregorio representa, para Ortega “la pervivencia de un pueblo más allá de la cultura, de la voluntad de incultura”¹²³⁵; y añade: “el pintor ha querido enaltecer una raza cuyas virtudes específicas son la energía elemental, el ímpetu precivilizado”. Laparra asume para su obra aquel simbolismo zuloaguesco que rezuma el primado de la naturaleza, de las fuerzas elementales que viven con tremenda energía sobre la piel desnuda de España¹²³⁶,

Es en el segundo acto donde Laparra recurre con contundente claridad a cierto expresionismo gráfico que remite claramente a las visiones más negras de Darío de Regoyos. En él traza un mundo desasosegante, un paisaje desolado, caótico, tosco en sus trazos, casi caricaturesco en la conformación de sus personajes y objetos, fuertemente expresionista en sus contrastes entre luz y oscuridad. Como Zuloaga, Laparra busca expresar “El sabor de la vida sorprendido en los estratos ínfimos e incontaminados de España, aunque para evidenciarlo, pueda parecer, a veces, bárbaro o caricaturesco, llegando, en su carrera de buscador de lo infrahistórico, a complacerse en la descripción del monstruo.”¹²³⁷

La cruenta representación del acto final evoca esa España esbozada en tintas negruzcas, capaz de desatar toda su sangre en los alberos taurinos, que reviste de púrpura a las pobres “víctimas de la fiesta” y, en buena medida, traduce el mismo ambiente alucinado que protagoniza *Los flagelantes*, de Zuloaga (1908, Hispanic Society de Nueva York), que tanto

¹²³⁴ LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Opus Cit.*, p. 317.

¹²³⁵ ORTEGA Y GASSET, José, “La estética del ‘Enano Gregorio el Botero’”, *Obras Completas*. Vol. I, Madrid, 1983, Pp. 542-543.

¹²³⁶ LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Opus Cit.*, p. 317.

¹²³⁷ LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Opus Cit.*, p. 308.

impresionara a Laparra en su presentación en París¹²³⁸: Ignacio Zuloaga pintó una España dolorosa y desalentada, que se desangraba. El vasco era -por excelencia- el pintor de la sangre española que “desde la muerte de Goya, nadie se había atrevido a pintar”¹²³⁹. Como advierte Ignacio De Beryes:

*Ésta, tan prodigiosamente derramada, le obsesiona. Es cierto. Y la lleva a los lienzos, empapando los pinceles en la que riega los cosos. O la hace deslizarse por el palo que tallaron nuestros imagineros de los siglos XVI y XVII, cual en El Cristo de la Sangre. Sin osar más, pero creyéndose obligado a provocar con esa sangre, y con aquella visión de España, una filosofía. Y una política.*¹²⁴⁰

Inciendiando en estos argumentos, Laparra enlaza el personaje de Soledad con la idea de la sangre y, en una asociación de ideas bastante extraña, a la de los ruidos taurinos. En una postdata a una de sus cartas a Zuloaga, fechada el 13 de enero de 1909, el músico escribe: “Je crois que j’ai un type de femme terrible, dans la Jota. Il me faudrait un taureau femelle pour jouer ça. Creo que es una moza de allí, una que llora sangre (sic)”¹²⁴¹

El predominio de esta específica simbología, producto de una sofisticada intelectualización en torno a la esencia de lo “ibérico”, explica escenas que –paradojicamente- parecen inspiradas por los estereotipos más largamente explotados por una visión foránea; así, por ejemplo,

¹²³⁸ Raoul Laparra conoció este cuadro directamente en París, el día de año nuevo de 1909. Para mostrar esta obra y el conjunto de su última producción pintada en Segovia, el pintor organizó una fiesta española en su estudio parisino de la calle Cailaincourt. A ella asistieron Rodin, Arsenio Alexandre, Maizeroy, Charles Cottet, Raoul Laparra, Durrio, la esposa de D’Anunzio, madame Catulle Mendès, la Breval, la pianista Rigalt, Madame Gouloueff, Albéniz y Congosto, cónsul de España. En LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Opus Cit.*, p.104.

¹²³⁹ FRANCÉS, José, “Zuloaga, hoy y ya siempre”, *La Vanguardia Española*, 2 de noviembre de 1945.

¹²⁴⁰ DE BERYES, Ignacio, *Ignacio Zuloaga o una manera de ver España*, Barcelona, Iberia, 1944, p. 8

¹²⁴¹ Carta de Raoul Laparra a Ignacio Zuloaga fechada el 13 de enero de 1909. Transcrita en: PLESSIER, Ghislaine, *Opus Cit.*, p. 178.

cuando en el segundo acto se compara la la encarnizada lucha, con una corrida de toros: “Retournez a la corrida” -dice Rodrigo, obteniendo como respuesta por parte de Soledad: “Arborons de blanches mantilles! On leur mettra des banderilles! (...)”; mientras La Fafoya exclama riendo: “Olé!”, y La Carnereta, matando un carlista, exclama: “Bravo, toro!”¹²⁴² Los símbolos que ligan amor y muerte, pasión y drama, están presentes de continuo, llegando a uno de sus momentos culminantes cuando Soledad exclama una contundente sentencia: “Ce n’est pas la mort. C’est la danse!” “Ce n’est pas la mort, c’est l’amour!”¹²⁴³. Lemas que se completan en su desenlace con la exclamación: “Ce n’est pas la mort, c’est la fête!”¹²⁴⁴, haciendo nuevamente referencia al mundo de los toros, dentro de la tradición, desmedida y exagerada, asentada a lo largo del siglo XIX¹²⁴⁵ en el tópico casticista y la españolada, ampliamente despreciados desde el punto de vista español, ya que entre nuestros compatriotas producía el efecto de “que los que ven estas cosas creen que los españoles vivimos tocando la guitarra y que todos en España somos toreros ú otra cosa parecida”¹²⁴⁶

Si el tema central de los intelectuales españoles del momento era el problema y la tragedia de España, que tuvo una expresión eminentemente artística y literaria, la llamada “cuestión Zuloaga” situó en el ojo del huracán, no a la obra del artista en sí misma, sino más precisamente a la España que ésta reflejaba. La fuerza del vasco que, al decir de Lafuente

¹²⁴² LAPARRA, Raoul, *La Jota*...p. 34.

¹²⁴³ Ídem, p. 41.

¹²⁴⁴ Ídem, p. 48.

¹²⁴⁵ En 1900 la contaminación de la mitología taurina en la cultura francesa es ya de tal calibre que, en un comentario sobre el pabellón español en la exposición universal parisina de esta fecha, Doña Emilia Pardo Bazán ponía serios reparos: “Al curiosear este escaparate, las parisienses darán crédito a la leyenda según la cual todas las españolas corren enloquecidas a la Plaza de Toros a embriagarse de sangre. Sombrillas amarillas y encarnadas; abanicos con episodios de la lidia; carteles en seda, de la corrida, por supuesto, es lo que abunda y se mete por los ojos...” PARDO BAZÁN, E. “Cuarenta días en la Exposición”. En: *Obras completas*, (tomo XXI), Madrid, 1910, p. 87. Cita recogida por: SAZATORNIL RUIZ, Luis y LASHERAS PEÑA, Ana Belén, “París y la españolada: Imagen castiza y tópicos nacionales en las exposiciones universales, 1855-1900”, *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle Série. Volumen 35 (2)*, 2005, Pp. 314-337.

¹²⁴⁶ Correspondencia con el extranjero, París 27 de mayo al Sr. Director de La Iberia”, (firmado por El Corresponsal), *La Iberia*, 30 de mayo de 1878, p. 2.

Ferrari “superaba la trivialidad anecdótica con que otros pintores trataban los tópicos temas españoles; lograba impregnarlos de una intención, de una vida y de una esencialidad que daba a sus figuras una claridad, una energía y una grandeza que transformaban los mismos temas en algo completamente distinto e inescusable¹²⁴⁷. Las acusaciones de antipatriotismo, de dar una imagen de España “prefabricada” y de pintar literariamente, serán argumentos reiterados de una polémica que movilizó a la intelectualidad entera del país durante un amplio periodo de tiempo.

¹²⁴⁷ LAFUENTE-FERRARI, *Opus Cit.*, p. 308-309.



Fig. 232. Raoul Laparra
Actores en el estreno del drama lírico en 2 actos *La Jota*
Comoedia, jueves, 27 de abril de 1911

LA FORTUNA CRÍTICA

El estreno en París de su drama lírico anterior, *La Habanera*, tres años antes (1908), había constituido un apreciable éxito y, para la nueva entrega de la trilogía española de *La Jota* supuso un punto ineludible de

comparación en la consideración de la crítica y del público. Si *La Habanera*, fuera ya calificada por los medios críticos como “un étrange spectacle d’art où la musique de M. Laparra tient en réalité si peu de place”¹²⁴⁸, en *La Jota* las críticas se radicalizan en mayor medida y muestran, a menudo sin tapujos, su rechazo a un espectáculo insólito, de una expresividad trágica hasta el grado de lo siniestro: Sin duda, su enraizamiento estético en los presupuestos de “La España Negra”, no fueron bien comprendidos. El crítico M. Vuillemin, desde su tribuna de la revista especializada *Comoedia*¹²⁴⁹ justifica en parte los recursos extremos puestos en juego por la fórmula de Laparra como un medio para imponer la emoción a los espectadores menos sensibles. Pero, al mismo tiempo, reconoce cómo en su primera audición se quedó perplejo ante lo que pudo contemplar el día del estreno, y en su comentario, explica la sensación de turbación que, como él mismo, la mayoría del público debió de experimentar ante el insólito, sanguinario y brutal espectáculo que proponía el segundo de sus actos:

*Préparés à les accueillir (ses efforts) avec un entier enthousiasme, nous nous trouvons subitement étonnés; dès le premier contact, cet instinct d’approbation que nous conóenions avec impatience, au lieu de se donner libre cours, hésita. Et de notre ardeur première à applaudir, voici que seuls subsistent un gran trouble, une presque incompréhension. Pourquoi?*¹²⁵⁰

A continuación se intrinca en las razones que llevan a Laparra a explorar un género de dramatismo incapaz de reprimir sus pulsiones emocionales, hasta el punto de priorizar, de forma muy negativa a su modo de ver, la acción dramática y los efectos teatrales muy por encima del protagonismo que a la música debería corresponderle de forma natural:

Deux raisons cependant m’apparaissent causes assez directes de notre émoi. La première est que le théâtre de M. Raoul Laparra, tel

¹²⁴⁸ GAUTHIER-VILLARS, Henry, “Ópera-Comique La Habanera Drame lyrique en 3 actes, poème et musique de M. Raoul Laparra”, *Comoedia*, París, jueves, 27 de febrero de 1908.

¹²⁴⁹ VUILLEMIN, M, ““La Jota”, Conte lyrique en 2 actes. Paroles et musique de M. Raoul Laparra”, *Comoedia*, 5e année, n° 1.305, París, Jueves 27 de abril de 1911.

¹²⁵⁰ *Ibidem*.

qu'il s'affirme désormais, semble l'absolue contradiction de ce que doit être logiquement, à notre époque, le théâtre musical. La seconde, c'est qu'en admettant comme bonne la formule dramatique propre à Raoul Laparra, il n'est pas certain qu'il l'ait très complètement résolu (...) La conception de M. Raoul Laparra, au point de vue musical-dramatique est clairement irréalisable. La preuve en est que jusqu'au dernier momento, jusqu'à la dernière répétition, auteur et directeur, insuffisamment satisfaits, ont cherché, fait, défait, raccourci, rallongé. La partition de M. laparra a subi –j'en jurerais- forcé remaniements. Que contient elle encore? A vrai dire –et qui que soit le mérite de sa facture- pas assez de musique. Faut-il en conclure que le compositeur fut impuissant? Non. Il nous prouva, maintes fois le contraire. Alors? Alors, le compositeur a, lui meme obéi à la nécessité de réserver à la musique une très petite part en son oeuvre. Rien n'était plus logique, plus indispensable que ce sacrifice et de cette fatalité résulte la condamnation même du système dramatique de M. Laparra.(...) Un sujet comme celui de La Jota, si tant est qu'il soit défendable, exigeait une mise au point dans la gradation, une sobriété dans l'exubérance, une pondération dans l'affolement, dans le tragique, dans l'horrible, que M. Laparra n'a point observées. Généreusement, sans compter, M. Laparra a dépensé, a jeté pêle-mêle, dans un désir constant de contrastes et d'effets, tout ce que sa riche nature d'artiste, de dramaturge, de peintre surtout, lui suggérait de visions, de couleurs, de mouvements, d'accents contradictoires et violemment opposés....¹²⁵¹

El Laparra músico se defiende como el poeta que también es de estos reproches y reivindica su libertad de pensamiento, de emoción profunda, de creación simbólica, aclarando que el concurso de los acontecimientos exteriores que ambientan su obra no eran –según su parecer- más que contingencias, al margen de lo esencial.¹²⁵²

Para otro crítico musical, Emile Vuillermoz, las últimas propuestas de la Opéra-Comique como el *Voile du bonheur* de M. Pons y *La Jota* de M. Raoul Laparra, entre otras obras dramáticas estrenadas recientemente en

¹²⁵¹ *Ibidem.*

¹²⁵² *Ibidem.*

París, suponían la constatación de un cambio importante en el ámbito escénico, “la preuve impressionnante de l'infériorité de la musique théâtrale par rapport à la musique pure”¹²⁵³. En este mismo sentido, y a propósito de *La Jota*, Vuillermoz exponía sus particulares reproches:

Hélas ! quelle cruelle négation de tout art que ce modèle, du genre! Le livret, pueril et grandiloquent, indiscretement surchargé d'interjections franco-espagnoles. — Demona! Sosa! Beber! Ja, Ja! Venga boulote! Airé! Fuego! Hala! Toma! Anda! Alza! Mata! Sangra! Calla! Jaça! ...etc.—met en scène le fait-divers villageois, dépourvu de tout intérêt, d'un couple de «novios» désuni par les guerres carlistes, se retrouvant en pleine bataille dans une église saccagée et mourant enlacé, frappé par des balles perdues. Un rôle épisodique de prêtre-satyre n'ajoute pas à l'action un élément particulièrement heureux. Une danse transforme le premier acte en un kaléidoscope frénétique et le combat dans l'église doit donner, au second, dans l'intention de l'auteur « une sensation à pic, un peu comme celle d'un puits où grouillerait la besogne monstrueuse de larves humaines. » A vrai dire ces deux tableaux de cinématographe papillotant, corsés de cris, de hurlements et d'un nombre incalculable de coups de feu, constituent pour le spectateur une épreuve physiquement douloureuse, une hallucination confuse et inquiétante, un cauchemar assourdissant qui le conduisent irrésistiblement à l'hébétéude et à la migraine. Dans tout cet enfer que devient la musique? Elle n'est pas de la fête. Aucune place ne lui est réservée et son inutilité n'a pas fait le moindre doute pour l'auteur lui-même qui l'a délibérément subordonnée aux bruits de coulisse, aux salves de tromblons et aux explosions de mine qui sont les éléments primordiaux de son orchestration. Tout est sacrifié à la grande voix de la poudre et il ne faut pas se scandaliser de voir Mme Carré et Salignac s'épuiser en cris improbables dans l'ouragan sonore qui les roule, hagards et impuissants, ouvrant désespérément des bouches d'ombre tragiquement convulsées pendant que les trombones, le tambour, la cymbale fracassée et la grosse-caisse éprouvent l'humiliation de ne pouvoir apporter dans le déchaînement universel qu'un bourdonnement dérisoire de moucheron captifs. Et il n'est plus

¹²⁵³ VUILLERMOZ, Émile, *Revue Musical de Lyon*, Année 8^o, n^o 27, Lyon, 15 de mayo de 1911, p. 846.

*permis d'ignorer, après cette oeuvre caractéristique d'un compositeur de théâtre autorisé, que le véritable art scénique d'un musicien vériste consiste à diminuer progressivement l'importance de la partition en attendant sa suppression complète qui n'est plus qu'une question de jours.*¹²⁵⁴

En efecto, los diálogos -en francés en el original- están repletos de expresiones españolizantes, con indicaciones precisas para su uso fonético, entremezcladas de forma a veces un tanto absurda, pero eficaz, para acentuar la sonoridad de la dicción y el verismo de la acción¹²⁵⁵ Es interesante en esta crítica, la comparación que el comentarista establece de las puestas en escena de Laparra como “*deux tableaux de cinématographe papillotant*”. El cinematógrafo comenzaba a entrar en la escena del mundo del teatro como una influencia cada vez más afianzada y palpable, tal y como profetizaba Don Benito Pérez-Galdós en fechas paralelas:

*Abusando un poco del registro profético que todos llevamos en nuestro pensamiento, se puede aventurar esta idea; así como los poderes públicos de toda índole, no podrán vivir en un futuro no lejano sin pactar con el socialismo, el teatro no recobrará su fuerza emotiva si no se decide a pactar con el cinematógrafo.*¹²⁵⁶

Semejantes recriminaciones expone el crítico de Le Ménestral, Arthur Pougin, a quién La Jota le parece desenvolverse “*en plein vérisme italien*”:

¹²⁵⁴ *Ibidem.*

¹²⁵⁵ Madre (con nota a pie: pronunciar Madré) (p.3) y p. 20; Pilarica (en numerosas ocasiones); Viva la novia, le novio (con notas a pie de página de sus traducciones al francés) (p.13); Bota (p.13); Las risas con J fuerte española (p.14); Demona! (con la n mouillé) (Demonia) (p.15); Sosa! (pronunciar Sossa) (p.15); A la virgen la llaman “Señorita” (p.16); ¡Vengan Jotas! (p.16); pellejo (en vez de odre) (p.17); quel animal (p.18); ¡Quita! (p.18); ¡Fuera! (p.18, 56); ¡Alza! (p.19, 21, 22, 58); Venga (p.19, 53); ¡Hala! Viva! Bien! Avergonzala! (sic) (p.19); Olé! (p.23, 53); Compañeros P.23); Qué no! (p.23); Anda! Airé! Alza! (p.24); Vamos! Alza! Airé! Hala! (p.24); Fuego! (Pronnocer: Fouego) (29, 35); Abajo Don Carlos (p.30); Alma! (p.30); Hala! Hala! (P.32 y 33, 35); Toma! (p.33); Viva Carlos! (p.36); Vuelta! (p.41); Por la Virgen! (p.43); Fuego! (p.44); Muerte! (p.44); Mata! (p.44); Beber! (p.44); Sangra! (p.44); Carne fresca! (p.44); Cobardés! (p.45); Viva! (p.46); Novia (p.51); Novio (p.52); Jaca! (p.51); Bruja! (p. 59)

¹²⁵⁶ PÉREZ-GALDÓS, Benito, “Memoria de las actividades artísticas del Teatro Español de Madrid”, *El Liberal*, 9 de junio de 1913.

*Car enfin, la Jota n'est ici autre chose et n'a pas plus d'importance qu'un simple épisode scénique. Quant à l'intrigue en elle-même, c'est-à-dire à la peinture des amours de Juan et de Soledad, cela est tracé d'une façon vraiment trop sommaire pour exciter l'intérêt et pour échapper à la banalité. Il n'y a là ni chaleur ni sentiment ni émotion, outre que les physionomies des deux amants manquent essentiellement de caractère. Et que dire de la musique, sinon qu'elle nous a un peu déçus?(...) Sa partition de la Jota, plus violente que vigoureuse, plus bruyante que sonore, avec son orchestre tapageur et trop chargé en couleur, manque un peu trop de nouveauté quant à l'inspiration en même temps que de caractère au point de vue général.*¹²⁵⁷

Algo más comprensiva resulta la crítica de Rameau en *Le Monde Artiste*¹²⁵⁸:

Il n'est pas inintéressant, pour connaître mieux la méthode selon laquelle a été faite l'oeuvre nouvelle de M. Laparra, de savoir dans quelle condition il a été amené à l'écrire. C'était à l'époque où il composait, à Madrid, la Habanera. Son frère peignait. Une brune sorcière, comme la capitale des Castilles en connaît encore, laide, sale, et d'un pittoresque étrange, tenta le pinceau de William: il entreprit son portrait. Durant les repos, elle contait des histoires, des histoires de son pays, et faisait si bien vivre à leurs yeux l'Aragon brutal, sauvage, plein de rythmes, de lumière et de passion, que la curiosité du musicien se piqua à son tour. Il rêva d'une oeuvre qui, située dans ces lieux, y fût composée, et alla se loger au village d'Anso. Il vécut son drame « dans ce milieu abrupt où il se déroule, imprégné de chansons populaires, touché de ces existences passionnées, dominées par une religion ancienne et implacable, parmi ces Aragonais si durs, qu'ils peuvent enfoncer des clous avec leur tête ». (...) C'est donc une oeuvre de force, tourmentée et douloureuse, que cette Jola écrite dans l'esprit des montagnes rudes et des blocs éboulés. Dans Anso (...) On peut faire à juste titre un reproche considérable à ce second acte. Il se brouille dans la fumée;

¹²⁵⁷ POUGIN, Arthur, "Semaine Théâtrale", *Le Menestrel, Musique et Théâtres*, Année 77, n° 17, Paris, Sábado, 29 de noviembre de 1911, p. 132.

¹²⁵⁸ RAMEAU, "Musiques", *Le Monde Artiste illustré*, Año 51, n° 17, Paris, 29 de abril de 1911, p. 260. (Un retrato de Raoul Laparra ilustra la portada de este número).

on comprend mal l'action, et celle-ci est si violente qu'elle passe au premier plan, dominant la musique, et si brutale, si pleine d'action au détriment de l'idée, qu'on a pu employer à son égard le mot de mélodrame. La Jota, thème et rythme essentiels de l'ouvrage, qui s'ébauche au premier acte dans de la joie, dans de l'espoir, dans du désir, et devient au second un rappel rythmique de douleur obsédante, est la partie capitale de la partition. Elle ne manque ni de charme, ni de nouveauté, et c'est je crois ce qui, dans l'ensemble, satisfera le mieux. L'ensemble du premier acte avec ses cloches, ses voix lointaines, ses psalmodies, est d'un effet évocateur et poétique; et le dialogue est charmant.

Las críticas sobre el trabajo de actores y protagonistas resultan, en general, halagadoras y saben apreciar los esfuerzos de cada uno de ellos para desempeñar su papel con su acostumbrada profesionalidad, salvando los muchos obstáculos y dificultades que una puesta en escena y un libreto especialmente complejos les habían impuesto. En este sentido, por ejemplo, se orienta la correspondiente al crítico Prudhomme:

Mme Marguerite Carré sera certainement très admire dans son nouveau rôle. On sait à quelle puissance peut atteindre la pathétique de la cantatrice; nul n'ignore combien son talent est subtil et sensible, combine il est parfait dans toutes ses formes...Seront particulièrement remarquables: le duo de l'héroïne avec Juan, au premier acte, son étourdissante danse de la jota, la rauque baiser de passion qu'elle échange avec Juan, son dialogue avec Jago alors que le soleil couchant flamboie dans le ciel.

La grandeur, l'exaltation de la cantatrice, lorsque'elle porte la bannière du combat, enthousiasmeront le public. Il faut ne rien perdre de l'interprétation de Mme Marguerite Carré lorsqu'elle conduit les Aragonais à la boucherie et qu'elle chante de sa voix qui sait si bien, d'autres jours, exprimer la tendresse, l'amour ingénu ou perves:

Ce sont de sublimes vendanges

*Ce n'est pas du sang, c'est du vin.*¹²⁵⁹

*L'interprétation de M. Vieuille impressionnera les spectateurs, L'artiste a pénétré cette âme de pâtre, martyrisée par un corps qu'aiguillonne le désir. Jago n'est pas un être antipathique, c'est un pauvre homme dont la chateté forcée se trouble dans l'atmosphère de sensualité qui l'entoure.*¹²⁶⁰

*M. Salignac, dont le meilleur emploi reside dans l'incarnation des héros douloureux et éprouvés, reste tout à fait à sa place dans le rôle de Juan Zumarraga.*¹²⁶¹

Arthur Pougin de *Le Ménestrel* aporta su valoración personal sobre los personajes, la puesta en escena y la orquestación que, en general, resulta elogiosa:

*Il y a vingt-neuf personnages dans la Jota, dont les trois quarts sont absolument inutiles, et sur ces vingt-neuf personnages il n'y a que trois rôles, ceux de Soledad, de Juan et du curé Jago, qui sont tenus par Mme Marguerite Carré, M. Salignac et M. Vieuille. Tous trois ont fait preuve de leur talent habituel, et l'auteur n'a certainement pas à se plaindre de leur interprétation, que le public a accueilli par des applaudissements mérités. L'ensemble, au milieu de cette complication de personnages aussi secondaires qu'inutiles, est tout à fait excellent. Quant à la mise en scène, très compliquée aussi, elle fait le plus grand honneur à M. Albert Carré. Et je ne veux pas terminer sans constater que M. Albert Wolff, qui, si je ne me trompe, faisait avec la Jota son début de chef d'orchestre, y a donné la preuve d'une précision et d'une autorité très remarquables.*¹²⁶²

¹²⁵⁹ PRUDHOMME, Jean, "L'Interpretation en "La Jota", Conte lyrique en 2 actes. Paroles et musique de M. Raoul Laparra", *Comoedia*, 5e année, n° 1.305, Paris, Jueves 27 de abril de 1911.

¹²⁶⁰ *Ibidem.*

¹²⁶¹ *Ibidem.*

¹²⁶² POUGIN, Arthur, "Semaine Théâtrale", *Le Menestrel, Musique et Théâtres*, Année 77, n° 17, Paris, Sábado 29 de noviembre de 1911, p. 132.

Especialmente, De Courzon en su reseña crítica de *Le Guide Musical*, ensalza el papel de los protagonistas:

*Mme Marguerite Carré a rendu le personnage de Soledad avec une émotion intense, avec une passion étrange et exaltée, qui lui donne la plus noble allure, et que soutient une voix souple et énergique; M. Salignac est vibrant et pathétique à son ordinaire dans ce rôle de Juan qui lui convient si bien et qu'il vit par tous les pores, si je puis dire. Tous deux dansent aussi leur jota avec une rare maestria. Quant à M. Vieuille, jamais peut-être il n'a eu meilleure occasion de faire valoir ses qualités de force et composition: il est farouche, ravagé, violent à souhait dans Mosen Jago. Je ne puis citer les autres artistes; mais une mention spéciale est due à M. Albert Wolff, qui a conduit les études et faisait ses débuts de chef d'orchestre: il fut, lui aussi, dans la vibrance générale et en communion avec elle.*¹²⁶³

Si, al menos el campo de lo musical, el estreno de *La Jota* no dejó tras de sí una reseñable influencia, Raoul Laparra demostró durante todo el resto de su vida el mismo interés y amor por lo aragonés que habían presidido los años de su acercamiento a “La España Negra” a través de lo ansotano. Sus inolvidables vivencias en tierras aragonesas se reflejan siempre en su obra compositiva y ensayística con una singular emotividad. En 1921, poco después de la trágica muerte de su hermano William en Hecho, vuelve a recurrir a su viejo amigo Zuloaga pidiéndole su apoyo ante las autoridades españolas para uno de sus alumnos, el entonces muy joven músico Eduardo del Pueyo (1905-1986)¹²⁶⁴ que, pensionado por la Diputación de Zaragoza, sufría las penurias derivadas de un retraso de más de tres meses en la percepción de sus emolumentos. En esta misiva¹²⁶⁵, Laparra demuestra su fe en las grandes potencialidades del joven músico:

¹²⁶³ DE CURZON, Henri, “La Jota de M. Raoul Laparra et Le Voile du Bonheur de M. Ch. Pons, à l'Opéra-Comique de Paris”, *Le Guide Musical*, Année 1911, 57 Volume, París-Bruselles, 1911, Pp. 345-348.

¹²⁶⁴ Laparra dedica uno de sus artículos de *Le Ménestrel*, al joven músico a quien dedica grandes elogios: “Espagne”, *Le Ménestrel*. N° 4.459, Año 83, nº 41, París, 14 de octubre de 1921, p. 403.

¹²⁶⁵ PLESSIER, Ghislaine, *Opus Cit.*, p. 194.

*De mon côté, malgré tant de travaux, je fais tout mon possible pour Ed. Del Pueyo, parce que j'ai foi en lui. J'ai pu obtenir de la baronne M. de Rothschild qu'elle fasse une réunion pour lui. Cette réunion aura lieu aujourd'hui, et j'en espère beaucoup. De son côté Madame Zuloaga m'appuie de sa collaboration dévouée, en vue du concert en question. Il faut de tels (sic) aides à Del Pueyo, car il est doué d'une personnalité, ce qui est à la fois une force et un danger...*¹²⁶⁶

El compositor siguió su camino, explorando en el rico campo del folclore español, en adelante con una mayor serenidad y menor presencia de lo zuloaguesco. “Aquel hombre de bien y artista sensible llamado Raoul Laparra, que no era sino música y amor...que creía en la hermandad universal más allá de lenguas, razas y fronteras”¹²⁶⁷ murió, paradójicamente víctima de la violencia, durante un bombardeo alemán en su estudio de Boulogne-Billancourt, el 4 de abril de 1943.

¹²⁶⁶ Formado en Zaragoza y en el Conservatorio de Madrid, Eduardo del Pueyo gana el primer premio de piano en 1918 y obtiene una beca de la Diputación de Zaragoza que le permite proseguir su formación en París, ciudad en la que debuta como pianista con tan sólo 16 años. Posteriormente, en 1927, se retira de la actividad concertística para continuar su formación en pedagogía, aprendiendo y poniendo en práctica las utópicas teorías de una discípula de Listz, María Jael, y no retoma su carrera como concertista hasta 1937. Su fama crece considerablemente como intérprete y como solista con orquestas eminentes. Profesor a partir de 1948 del Conservatorio Royal de Bruselas, después en la Capilla musical de la reina Elisabeth de Bélgica, fue también profesor del Mozarteum de Salzburgo. Eduardo del Pueyo forma con Pilar Bayona (1897-1979) y Luis Galve (1908-1995) el magnífico trío de grandes pianistas aragoneses del siglo XX.

¹²⁶⁷ PALACIO GAROZ, Miguel Angel, *Opus Cit.*, p. 35.



Fig. 233. Retrato de Margueritte Carré
Musica, nº 103, Publications Pierre Lafitte & Cie, París, Abril 1911



Fig. 234. Le compositeur et les principaux créateurs de "*La Jota*"
Comoedia, Paris, dimanche, 26 de marzo de 1911

6. CONCLUSIONES

El “descubrimiento de España por los pintores”, que constituye una de las incontestadas “líneas de fuerza” en la evolución del complejo panorama artístico francés decimonónico¹²⁶⁸, se establece como su trasfondo histórico-artístico esencial de esta tesis. La amplísima bibliografía disponible sobre esta cuestión tan determinante, sumariamente expuesta en el capítulo introductorio, define de maneras heterogéneas, y más o menos precisas, las diversas fórmulas en que, ya desde los mismos prolegómenos del Romanticismo, el imaginario colectivo galo gesta, construye y difunde una imagen de España fuertemente singularizada por su exotismo en el conjunto de una Europa sumida en un proceso de industrialización sin precedentes que deriva en una extensiva adopción social de nuevos modos de vida eminentemente urbanos y estandarizados: geográficamente aislada del resto del continente por la alta barrera de los Pirineos y marcada su idiosincrasia por siete siglos de historia bajo dominio árabe, la península Ibérica -en cierta ocasión definida como “vestibule occidental de l'empire du Maghreb”¹²⁶⁹- se afianza en este imaginario como singular reservorio de lo “pintoresco”, capaz de estimular en múltiples creadores de allende nuestras fronteras la proyección de una mirada tan condicionada por el estereotipo, como respetuosa y llena de admiración en su generalidad¹²⁷⁰. Con irrefrenable vehemencia, la imaginación decimonónica gala se despliega “tras los montes”¹²⁷¹ hacia el mítico “Sur”, al descubrimiento de un país que «n'est pas faite pour les mœurs européennes”, al decir de un destacado hispanista como fue Théophile

¹²⁶⁸ GUINARD, Paul, “Romantiques français en Espagne”, *Art de France* (II), Paris, Hermann, 1962, p. 179.

¹²⁶⁹ BÉNÉDITE, Léonce, *Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris. Rapports du Jury International*, Introduction générale, Tomo 1º, 2ª Parte, Beaux-Arts, París, Imprimerie Nationale, 1904, p. 490.

¹²⁷⁰ HOFFMANN, Léon-François, *Romantique Espagne: L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, New Jersey (U.S.A.), Publications du Département de Langues Romanes de l'Université de Princeton, 1961, p. 144.

¹²⁷¹ Esta es la imagen poética que usa Gautier para titular una de sus más conocidas obras literarias GAUTIER, Théophile, *Tra los Montes, Voyage en Espagne*, París, Victor Magen, 1843.

Gautier¹²⁷²; el progreso económico y la mejora de las vías de comunicación a lo largo del siglo ponen al alcance de los creadores franceses un ámbito profundamente inspirativo, abierto a todos aquellos que deseaban sentir con fuerza ese tan anhelado “rêve de permanence immuable (qui) continue le passé, sans le modifier”¹²⁷³ que su propio solar patrio les negaba de manera creciente. Su fascinante y legendaria historia, la riqueza estética de su vida popular, fuertemente afianzada en los modos finiseculares de la vida rural –donde incluso los fuertes contrastes provocados por su atraso socioeconómico suponían más un poderoso aliciente que un inconveniente–, sobre todo, esa “poésie violemment passionnée” envuelta entre el fanatismo y el fatalismo que en gran medida han caracterizado sus idiosincráticas formas de existir y de crear¹²⁷⁴, convirtieron a la península Ibérica en una fuente de sugerencias casi inagotable para la cultura francesa durante buena parte del siglo XIX, y, en general, con ligeras variaciones, hasta nuestra guerra civil del 36.

Si, por un lado, la investigación llevada a cabo confirma la pertinaz vigencia de este seductor “mito hispánico” en la labor creativa de un conjunto muy amplio y heterogéneo de artistas que, por diversas razones, eligieron el Alto Aragón como objeto distintivo de ponderación estética dentro del periodo de referencia, por otro lado, esta tesis sirve también para evidenciar, sin ningún tipo de ambages, el apreciable grado de sensibilidad con que la mayoría de ellos supieron poner en valor sus notas diferenciales. Como el propio medio que le sirve de soporte, la expresión plástica de las últimas montañas que quedaban por descubrir en Europa adopta desde el Romanticismo una clara especificidad, que fuera oportunamente sugerida por Paul Guinard en su emblemático artículo “Romantiques français en Espagne”¹²⁷⁵; una personalidad que implica una

¹²⁷² Ídem, p. 243.

¹²⁷³ BERCHET, Jean-Claude, *Le Voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIXe siècle*, Paris, Laffont, 1985, p.18.

¹²⁷⁴ FOURCASSIÉ, Jean, *Le romantisme et les Pyrénées*, Toulouse, ESPER, 1990, p.318.

¹²⁷⁵ Véase: GUINARD, Paul, *Opus Cit.*, que contiene a lo largo de su desarrollo general algunas referencias específicas sobre la actividad de una serie de artistas románticos franceses en la porción central de los Pirineos españoles (Adolphe Lelux, Eugénie Gallian, Camille Roqueplan, Émile Goury, Etienne Sabatier, entre otros).

construcción cultural mucho más minoritaria, desconocida e inédita que la derivada del costumbrismo andaluz, aquella que parece eclipsar con su exagerada difusión a todas las demás para representar lo español más allá de nuestras fronteras¹²⁷⁶, pero que en modo alguno resulta carente de una suficiente relevancia y personalidad, según la investigación confirma. En esta dicotomía de “lo español”, los Pirineos forman parte de alguna forma de esa “otra” Iberia de lo alto y de lo verde, de las altas mesetas y de las agrestes serranías. Un mundo híbrido, que, sin perder sus notas orientales¹²⁷⁷ –pues, como señala Victor Hugo “L’Espagne c’est encore l’Orient”¹²⁷⁸- se define al mismo tiempo por esa poesía aún céltica¹²⁷⁹ que determina su especial ambiente “un peu refroidie et concentrée, flottant entre les saillies brutales de la réalité et l’enveloppement de la légende”, propio de las tierras castellanas¹²⁸⁰. En definitiva, una España más esencial, un país más “auténtico”, cuya reflexión florecerá en las hondas poéticas de la generación española del 98, y se confirmará, a su vez, como uno de los polos de referencia esenciales para los pintores franceses que se decanten por el hispanismo alrededor del cambio de siglo, caso de los hermanos William y Raoul Laparra. Tal interconexión nos lleva a reflexionar en el hecho de que, en su formulación y plasmación, el tema “altoaragonés”

¹²⁷⁶ Una interesante revisión reciente sobre el tema: MÉNDEZ RODÍGUEZ, Luis, *La imagen de Andalucía en el arte del siglo XIX*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de la Presidencia, Centro de Estudios Andaluces, 2008.

¹²⁷⁷ España –señala Fourcassié- era apreciada por los románticos como “l’Orient, pays d’éclats et de passions; c’est la patrie du Cid, des Maures, de l’Alhambra, d’Hernani” (FOURCASSIÉ, Jean, *Opus Cit.*, p.65). Como un país, asimismo “mystérieuse, attrayante par la fougue de ses couleurs et de ses passions. Les vestiges du Moyen-âge, qu’ils y rencontrent encore à chaque pas, leur permettent une évasion aussi savoureuse dans le temps.” (FOURCASSIÉ, Jean, *Idem*, p.303).

¹²⁷⁸ HUGO, Victor, *Les Orientales. Les Feuilles d’automne*, Paris, Librairie Générale Française, 2000, p.52.

¹²⁷⁹ El músico hispanista Raoul Laparra (1876-1943), describe textualmente el mundo castellano como “une sorte de « grandeur dans le soleil » qui n’est pas le grouillement, qui n’est pas le méridionalisme. C’est plutôt la poésie celtique, mais cuite à une autre lumière, un peu comme l’ardeur mariée à la majesté, dans de vastes espaces pastoraux. Et la note arabe est là déjà, parfois très haut dans le froid, mais annonçant la montée africaine”. LAPARRA, Raoul, “Espagne”, *Le Ménestrel.*, N° 4659, Año 87, n° 33, París, 14/08/1925,p.350.

¹²⁸⁰ Así lo describe textualmente el músico hispanista Raoul Laparra (1876-1943), hermano del pintor William Laparra y compositor, entre otras obras de inspiración hispana, del drama lírico en dos actos “La Jota”, estrenada el 26 de abril de 1911 en el Théâtre National de l’Opéra-Comique. TENROC, Ch., “A la veille d’une grande première. M. Raoul Laparra nous parle de “La Jota””, *Comoedia* (5º año, n° 1.273), París, domingo 26/03/1911.

se sitúa en un interesante punto de confluencias, coadyuvando, por un lado, al esclarecimiento de nuestra comprensión sobre algunos de los más genuinos intereses e inquietudes del arte francés del siglo XIX y, paralelamente, ilustrándonos sobre algunas de las claves de los rumbos que habría de adoptar la pintura española durante el primer tercio del siglo XX.

Por otro lado, el desarrollo de la tesis demuestra de forma fehaciente el hecho de que esta imagen « combinada » de los Pirineos altoaragoneses cabe ser englobada, a su vez, en un contexto cultural más amplio que tiende a conceptualizar las sociedades montañosas europeas en general – las pirenaicas de forma muy particular- como elementos excepcionales, extraños y singulares¹²⁸¹: lejos de apreciarlas como expresión arcaica o caduca de un mundo que se transformaba radicalmente, despojándose de sus ancestrales esencias de ruralidad, el realismo francés valorará, progresivamente en mayor medida, las montañas europeas como depositarias o garantes de valores tradicionales esenciales que, por su aislamiento, éstas habrían sabido conservar con un alto grado de autenticidad y donde la apreciación sobre sus habitantes, los montañeses, enraíza en la sólida tradición literaria establecida por Rousseau y Chateaubriand, que para el investigador Jean Fourcassié “représente dans notre monde pourri par les excès de la civilisation, la nature pure, génèreuse”¹²⁸². A este respecto, los ejemplos pictóricos compendiados demuestran con claridad que los Pirineos oscenses no constituyen una excepción, sino muy al contrario, un ejemplo significativo de la amplitud e incidencia que pudo alcanzar dicho fenómeno a nivel europeo. Así pues el importante acervo iconográfico que reúne este trabajo de tesis permite afirmar que los españoles entrevistados en las fronteras por los artistas franceses participan en parte de las características esenciales que definen con fuerza la imagen prototípica del “español”, pero ostentan también otros rasgos que los singularizan en consonancia con el hábitat salvaje en que viven, fuera de la civilización corruptora, en relación misteriosa con unas

¹²⁸¹ LAPLACE, Danièle, “Les Géographes vidaliens face à l’altérité pyrénéenne”, En: VV.AA. (Bajo la dirección de Vincent Berdoulay), *Les Pyrénées, lieux d’interaction des savoirs (XIXe –début du XXe s.)*, París, Éditions du CTHS, 1995, p. 89.

¹²⁸² FOURCASSIÉ, Jean, *Opus Cit.*, p.326.

fuerzas naturales y puras que parecen insuflarles una vida enérgica y esencial, vigorosa y sobria, ciertamente distinta de la que pulsa en las alegres y luminosas tierras de la España del Sur.

Dentro de las variantes analizadas, una de las más interesantes es la forma en que la vertiente aragonesa de los Pirineos parece integrarse con naturalidad en los grandes intereses de la cultura decimonónica francesa. Siendo una tierra apegada a las tradiciones – y recordemos éste constituye un valor en alza en la evolución del panorama cultural francés a lo largo del siglo XIX-, atrae de forma muy particular a algunos de los llamados “peintres de paysans” vindicadores de la gran tradición rural francesa¹²⁸³ que expresan en el Segundo Imperio su nostalgia por un mundo ajeno a las contaminaciones de las nuevas costumbres urbanas y su interés por revivir un tipo de relación ancestral, primitiva, no contaminada por la civilización industrial y el progreso, entre el hombre y la naturaleza. El fenómeno parece incrementarse a fines de la década de los 50 y durante los años 60 y, en relación a nuestro tema, alcanza un importante peso específico en la producción de algunos maestros del realismo tan emblemáticos como Rosa Bonheur (1822-1899) -a raíz de sus estancias en tierras altoaragonesas a partir de 1850-, de Alexandre Antigna (1817-1878) -tras su viaje a los valles de Anso y Hecho en 1863-, o del gran pope de la pintura francesa de género Alexandre Guillemin (1817-1880) -que refleja con ojo casi “fotográfico” las vestimentas tradicionales altoaragonesas, a partir de 1865-, así como de otros pintores más convencionales, tal el cuñado de éste último, Félix-Saturnin Brissot de Warville (1818-1892). A partir de 1870, sigue perdurando en el arte francés

¹²⁸³ A partir de 1855, la multiplicación de los temas campesinos a los salones marca la inflexión de los temas iconográficos; el contenido contestatario y perturbador de la condición rural desaparece a favor de una representación académica, mucho más neutra, del “Orden eterno de los campos”. Es preciso recordar que, a partir de 1850, con el advenimiento del sufragio universal en Francia, el campesinado llega a ser el gran actor de la vida política. Conservador y obediente, esta clase social adquiere un auge inusitado como tema pictórico y su vida es contada y magnificada sin peligro, a menudo con un enfoque pintoresco, dentro de las poéticas realistas en desarrollo. Es, sobre todo, a partir de 1870 cuando los cuadros de campesinos alcanzan sus cartas de nobleza, de acuerdo con la evolución social y política de la época, ya que, frente a la industrialización galopante que ha generado las masas obreras reivindicativas e imprevisibles, representan la categoría más estable de la nación, cuyas tradiciones y modos de vida constituyen valores estables y seguros.

un contexto¹²⁸⁴ donde los temas pirenaicos altoaragoneses, afirmados ya en una respetable tradición, pueden encontrar acomodo bajo la multiplicidad de enfoques que señalan el periodo y las heterogéneas temáticas puestas de moda por los salones, en los que es observable una creciente influencia de lo hispano.¹²⁸⁵

Resulta llamativo el hecho de que, en tanto la propia cultura decimonónica española –subsidiaria en gran medida de los modismos estéticos franceses- no se interesa apenas por su propia vertiente de los Pirineos y la minusvalora como un ámbito remoto¹²⁸⁶, poco atractivo e indigno de ser representado¹²⁸⁷, muy al contrario, cuando se les presenta la ocasión, nuestros vecinos supieron descubrir sus amplios valores, y ponerlos en relación con las inquietudes estéticas de cada momento histórico, aportando la suma de expresiones ricas y variadas que, en el terreno de lo pictórico, el presente estudio quiere poner de manifiesto. Al margen de otras influencias de compleja determinación, puede decirse que sólo de forma muy tardía, en las primeras décadas del siglo XX, este interés revertirá de forma espléndida en la pintura española a través de los pinceles de determinadas figuras-clave de nuestra renovación artística, buenos conocedores, a la sazón, del panorama artístico francés: Ignacio Zuloaga (1870-1945) y Joaquín Sorolla (1863-1923). Estos pintores y

¹²⁸⁴ Los nuevos valores de la Troisième République asentada en el consenso social, definen en la pintura francesa un contexto ecléctico y cambiante, en el que los artistas se ven afrontados a una coyuntura plagada de nuevos retos e incertidumbres; mientras una minoría de artistas se inscriben en líneas de ruptura con las convenciones pictóricas anteriores, la mayoría del colectivo se decanta por desarrollar respuestas sincréticas conectadas con la tradición academicista.

¹²⁸⁵ De alguna manera, en esta época los viajes a España con parada en el museo del Prado se habían “institucionalizado” entre los artistas galos, sobre todo a partir de la presencia en Madrid en 1849 de Alfred Delvaille (1822-1882).

¹²⁸⁶ ALVIRA BANZO, Fernando, “El Pirineo estaba muy lejos de Madrid”. En el Catálogo de la exposición *Pirineos. Paisajes del caminar*, Graus, Huesca (5 de marzo a 24 de abril de 2011); Lourdes, Midi-Pyrénées (1 de mayo a 26 de junio de 2011), Espacio Pirineos de Graus, Musée Pyrénéen de Lourdes, 2011, Pp.75-86.

¹²⁸⁷ BERNUÉS SANZ, Juan Ignacio, “Imágenes xilográficas del Alto Aragón en la prensa periódica ilustrada del siglo XIX”, *Argensola*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2003, Nº 113, Pp. 195-232.

algunos de sus imitadores y/o seguidores¹²⁸⁸ -aglutinados en de la etiqueta genérica del “costumbrismo” español- encuentran en la idiosincrasia aragonesa una importante fuente de inspiración¹²⁸⁹, asimilando a partir del cambio de década las cartas de nobleza otorgadas al tema por los artistas franceses encuadrados dentro del llamado realismo “de género” a lo largo de todo el siglo.

Otro de los momentos más interesantes en la representación de la temática de nuestro interés coincide con la transición del Romanticismo al Realismo. La mejora de las comunicaciones en el sur de Francia y, paralelamente, de la conflictiva situación política de nuestro país, propician a mediados de los años cuarenta -en el caldo de cultivo que eclosionará en la revolución de 1848- las primeras incursiones de nuestros artistas vecinos en las míticas fronteras hispanas, hasta entonces consideradas como un mundo inseguro e inquietante, a la vez que secreto y violento¹²⁹⁰ que les posibilita un conocimiento más directo y menos mediatizado por lo literario, de la realidad hispana. A partir de 1843, buscando ampliar su abanico de posibilidades temáticas limitadas hasta entonces a los reservorios pintorescos franceses de Bretaña, Normandía o Auvernia, ya excesivamente explotados en aquel momento, Adolphe Leleux (1812-1891) -jefe de escuela del llamado “realismo rústico”-, y algunos de sus acólitos se aventuran en los márgenes de esas tierras legendarias, que el escritor Victor Hugo presumía como un « pays de poètes et contrebandiers »¹²⁹¹, poniendo al público de los salones parisinos en íntimo contacto con la

¹²⁸⁸ Entre todos ellos destaca la figura de Carlos Vázquez Úbeda. Su composición *Luna de Miel en el valle de Ansó* (Hispanic Society of America, de Nueva York), que de alguna forma enraizaba en la larga tradición estudiada por esta tesis, fue bien comprendida y altamente estimada por los medios artísticos franceses hasta el punto de merecer una primera medalla en el Salon des Artistes Français de París en 1913.

¹²⁸⁹ Estos artistas vulgarizan las temáticas regionalistas con mayor o menor grado de dignificación en el resultado de sus obras, de acuerdo a la calidad profesional de cada pintor. GARCÍA-GUATAS, Manuel, “La imagen costumbrista de Aragón”, En: *Localismo, costumbrismo y literatura popular. V Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón*, ed. par José Carlos Mainer y José María Enguita, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1999, p.148.

¹²⁹⁰ : GASTON, Marguerite, *Images romantiques des Pyrénées: les Pyrénées dans la peinture et dans l'estampe à l'époque romantique*, Pau, Les Amis du Musée Pyrénéen, Marrimpouey Jeune, 1975, p. 140.

¹²⁹¹ HUGO, Victor, *En voyage: Alpes et Pyrénées*, París, J Hetzel, 1888, p. 115.

misteriosa cotidianeidad de aragoneses y navarros, muy próximos geográficamente y, a la sazón, tan desconocidos e interesantes como lo podían ser los sujetos turcos, libios o egipcios representados con profusión en la pintura orientalista francesa del siglo XIX. Las obras “altoaragonesas” correspondientes a este periodo resultan muy ilustrativas de cómo la frontera se convierte en un verdadero laboratorio para la experimentación estética, demostrando ser un medio con facultades altamente “transformadoras”: siempre atentos a las apasionadas sugerencias de lo hispano, a estos artistas les impactaba de inmediato el fascinante espectáculo de sus gentes y de sus espontáneas y vivaces manifestaciones populares, en todo momento vibrantes bajo la fulgurante luz meridional, hasta el punto de suscitar en la producción de alguno de ellos una expresión pictórica diferenciada que algunos críticos distinguen con el expresivo epíteto de “meridionalista”¹²⁹².

En 1846¹²⁹³, Gustave D’Alaux¹²⁹⁴ precisaba las claves del particular interés que Aragón era capaz de suscitar entre los pintores franceses del periodo; claves que radicaban en el riquísimo pasado y el aislamiento secular que aún caracterizaban a esta región, a la que el escritor consideraba, de entre todas las de España, como « *la plus vaste et la moins connue; nulle autre n’est mieux protégée, par les accidents du sol, contre l’invasion de ce courant anglo-français, sous lequel s’altère chaque jour la vieille physionomie de la Péninsule* », y recomendaba muy especialmente el conocimiento de sus vestimentas y costumbres: « Pour le

¹²⁹² Resultan ejemplares a este respecto los ostensibles cambios experimentados por la pintura de algunos representantes del primer realismo tras su experiencia en las fronteras de Aragón. Así, por ejemplo, el colorido « sauvage » que la crítica resalta en las composiciones de Adolphe Leleux de mediados de los años cuarenta, especialmente sus *Contrebandiers espagnols (Aragón)*, de 1846. El contacto con « lo fronterizo » estimuló en un pintor profundamente romántico como Camille Roqueplan, tras su estancia en Eaux-Bonnes a partir de 1844, cambios sustanciales que derivaron, mucho más allá de una simple renovación iconográfica, en una potenciación de la luminosidad, los valores cromáticos y la espontaneidad del trazo que no pasaron desapercibidos al avezado ojo de la crítica, hasta el punto de considerarle en su momento como “un des plus puissants coloristes de l’école moderne”. DE LA ROCHENOIRE, J., *Exposition Universelle des Beaux-Arts. Le Salon de 1855* (2º parte), París, Martinon, 1855, Pp.36-37.

¹²⁹³ D’ALAU, Gustave, “L’Aragon pendant la guerre civile”, *Revue des Deux Mondes*, Tomo 13, París, 15 de febrero de 1846, p. 573.

¹²⁹⁴ Bajo el pseudónimo Gustave D’Alaux se oculta al escritor Maxime Raybaud (1816-1885), que habría de ejercer el cargo de cónsul general de Francia en Haití.

peintre, le poète, le touriste, l'Aragon a des mœurs et des costumes qu'on dirait copiés d'hier sur les personnages de Calderón et de Cervantes »¹²⁹⁵

Los contenidos de esta tesis demuestran hasta qué punto D'Alaux tenía razón, y era consciente de las potencialidades estéticas ofrecidas por esta privilegiada porción de la Europa profunda donde aún palpitaba con todo el vigor la quintaesencia de la vida tradicional que se encarnaba, de forma muy concreta, en los elementos señalados por D'Alaux, fundamentalmente sus vestimentas¹²⁹⁶, costumbres y otras manifestaciones populares ya en franco declive en Francia. Estos eran los elementos que en mayor medida podían interesar a los artistas por su capacidad de vehiculizar un sensible contacto emocional con las sugerencias de un pasado esplendor, no irremediablemente perdido, a pesar de todo, gracias a su buena conservación en ciertos "reservorios" cada día más escasos. La fascinación que sienten por ellos perdurará entre los pintores viajeros por la frontera hispano-francesa durante buena parte del siglo XIX y aún en las primeras décadas del XX, sintetizando a ojos del espectador francés las huellas de una rica historia y de unas tradiciones aún vivas y palpitantes, símbolos portadores de una libertad y una pasión que la civilizada Francia estaba dejando atrás.

Si se aprecian en su conjunto, las pinturas compendiadas atestiguan el apreciable papel que estas manifestaciones tangibles de la tradición altoaragonesa saben cumplir en el arte decimonónico galo como argumento iconográfico específico. De alguna forma, erigiéndose en metonimia de una España con fuerte sabor poético y legendario, ofreciéndose a la sensibilidad de estos artistas como vía de "escape" o expresión de "añoranza" estética hacia las sugerencias del pasado, el

¹²⁹⁵ D'ALAU, Gustave, *Opus Cit.*, p.573.

¹²⁹⁶ La investigadora Esther Ortas Durán sostiene y justifica con brillantez en sus estudios la hipótesis. de que, de entre todos los elementos de la vida popular aragonesa, sus coloristas indumentarias constituyen el elemento más visible y más fácilmente expresable desde el punto de vista plástico. Por ello deslumbraron ya en sus incursiones en 1827 por las entonces inseguras, remotas y desconocidas fronteras aragonesas a uno de los grandes artistas analizados en esta tesis, figura pionera en el conocimiento y divulgación de lo altoaragonés en Francia: Paul Gavarni. ORTAS DURAND, Esther, "El pintoresquismo de personas, tipos e indumentarias aragoneses según los viajeros de la primera mitad del siglo XIX", En: VV.AA., *Localismo, costumbrismo y literatura popular en Aragón: V curso sobre lengua y literatura en Aragón*, Zaragoza, D.P.Z. Institución Fernando el Católico, 1999.

territorio del Alto-Aragón se instaura como un ámbito privilegiado capaz de trascender las limitaciones de un espacio y un tiempo acotados por un marco social propio crecientemente civilizado, normativizado y gris, fuertemente constreñido por los valores racionales de civilización y progreso difundidos en el resto de Europa occidental por la exitosa industrialización inglesa. En un momento en que los viajes comienzan a vulgarizarse y los artistas pueden desplazarse de manera creciente en busca de nuevos temas capaces de ampliar el abanico de posibilidades “pintorescas” disponibles¹²⁹⁷, los que tomaron al Alto Aragón como objeto de ponderación estética no se diferencian mucho en cuanto a sus intereses de los que se desplazaron a Oriente, intentando de alguna manera eternizar en sus obras pictóricas esos “*mêmes attitudes, les mêmes gestes, les mêmes expressions physiologiques (qui) se sont perpétués à travers les siècles, correspondant au même genre d'existence, aux mêmes occupations, aux mêmes rapports entre les hommes, aux mêmes pensées intérieures*”¹²⁹⁸. No por casualidad, algunos de ellos efectúan una especie de itinerario “iniciático” que les conduce, antes de recalar en otros países de África o del Oriente próximo, a fijar su atención en los recursos tradicionales atesorados por los altos Pirineos aragoneses¹²⁹⁹. Así, Adolphe Leleux (1812-1891), Charles Landelle (1821-1908), Henry D'Estienne (1872-1949) y el más carismático y vehemente de todos ellos, William Laparra (1873-1920), que llegó a integrarse en la vida de los altos valles jacetanos en un esfuerzo por encontrar su verdadera “vía” como artista al margen de la influencia de Ignacio Zuloaga, muriendo en trágicas circunstancias en la localidad altoaragonesa de Hecho en 1920, fecha

¹²⁹⁷ Léonce Bénédict, señala al respecto: “Les artistes voyagent davantage, la littérature et les études traditionnelles, nous l'avons vu, excitent leur curiosité vers les milieux provinciaux. Il y a, à ce moment, une école bretonne où dominent les frères Leleux, Pengilly l'Haridon, Antigna, Luminais, Guillemain. La Bretagne a été tellement parcourue et exploitée par les artistes, écrivait déjà un critique en 1852, qu'elle n'est redevenue supportable qu'à force de naïveté» (CH.Tillot, Feuilleton du Siècle, 11 mai 1851). BÉNÉDITE, Léonce, *Opus Cit.*, Pp.336-337.

¹²⁹⁸ BÉNÉDITE, Léonce, *Opus Cit.*, p. 508.

¹²⁹⁹ Nuevamente, Léonce Bénédict nos esclarece esta cuestión de especial relevancia en el arte francés del periodo, señalando que « l'observation des milieux indigènes de nos provinces de l'Afrique du Nord ou de tout autre pays resté à l'abri des effets de notre civilisation, est propre à livrer à l'artiste des trésors, pour ainsi dire vierges, d'éléments essentiellement pittoresques et plastiques que nous ne trouvons plus intacts autour de nous et que nous avons coutume de chercher dans les dépouilles froides du passé ». BÉNÉDITE, Léonce, *Opus Cit.*, p. 508.

convencionalmente dispuesta como cierre cronológico de este trabajo. El caso de Alexandre Antigna (1817-1878) es muy ilustrativo a este respecto: sus intereses “orientalistas” se vieron suficientemente satisfechos con su viaje en 1863 al Alto Aragón (valles de Ansó y Hecho), una región mucho más accesible para él que la remota África; aquí pudo encontrar igualmente temas con bastante exotismo y “color local” para sorprender agradablemente a los entendidos en arte parisinos, que parecían fijarse más en las iconografías que en cualquier otra cosa. Antigna desarrolló a partir de esta fecha una interesante producción ligada a la representación de los trajes femeninos ansotanos muy alejada del tópico meridional español, que puso de primer plano en los salones parisinos las posibilidades de un área geográfica sumamente rica en recursos etnográficos cada vez más apreciados por su singularidad, un tipo de “*éléments particulièrement riches et éloquents dans l'ordre de ce qu'on peut appeler la heauté expressive* »¹³⁰⁰

Resulta, por todo ello, natural que la mayoría de iconografías reunidas en torno al eje argumental de esta investigación se recreen con fruición en la vibrante y colorista vida popular altoaragonesa, y se focalicen, sobre todo, en la singularidad de su elemento humano, en tanto la plasmación pictórica de sus recursos naturales y paisajísticos¹³⁰¹ o monumentales¹³⁰², de obvia importancia, resulta paradójicamente casi

¹³⁰⁰ BÉNÉDITE, Léonce, *Opus Cit.*, p. 508.

¹³⁰¹ Sólo alcanza un cierto protagonismo, por intrínsecas razones de particularismo estético, en algunas composiciones pirenaicas de la bordelesa Rosa Bonheur (1822-1899) y de su hermano Auguste Bonheur (1824-1884) o, más adelante, en los planteamientos de algunos pintores, también animalistas, como Dominique de Vuillefroy (1841-1918), así como en algunas producciones menores y perdidas, ya plenamente paisajísticas, del hispanista William Laparra (1873-1920). Es preciso esperar a las primeras décadas del siglo XX a que determinados artistas con un enfoque eminentemente “pirineista” -casos del bordelés Franz Schrader (1844-1924) y del parisino Charles Jouas (1866-1942), el primero eminente geógrafo, fotógrafo y pintor entre comillas, y el segundo excepcional dibujante y grabador, más no pintor- o fotógrafos como el cantor y descubridor del valle de Ordesa, Lucien Briet (1860-1921), atiendan esta temática específica, eclipsada durante todo un siglo por el irresistible atractivo de su paisanaje.

¹³⁰² Una de las notables excepciones en este terreno es la del bordelés Adrien Dauzats (1804- 1868) que en el otoño de 1836 pasa por Jaca en uno de sus conocidos desplazamientos por la península acompañando al baron Taylor para conformar la galerie espagnole de Louis-Philippe. En la ciudad pirenaica este pintor de los monumentos españoles por temperamento y formación –como lo define Paul Guinard-, dibuja un palacio de la calle Mayor (actual Ayuntamiento jaqués). GUINARD, Paul, “Un pintor romántico francés en Aragón: Adrien Dauzats”, *Seminario de Arte Aragonés*, Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.) de la Excma. Diputación Provincial, Zaragoza, 1957, Pp.138-139.

irrelevante. Muy distanciadas de las tópicas y teatrales escenas costumbristas españolas de otros pintores decididamente convencionales, como el parisino Jules Worms (1831-1894) –al que el crítico Paul Guinard llega a calificar como “deplorable fabricant de chromos”¹³⁰³–, o de algunas otras propuestas visuales extranjeras enfangadas en el tópico andaluz o en cierto “baturrismo” de tintes imaginativos¹³⁰⁴ y, sobre todo, de esa imagen literaria de lo aragonés imperante en los propios medios culturales españoles que, como advierte el Doctor García Guatas, fue difundida “desde Madrid, promovida por aragoneses e impulsada desde periódicos, revistas y otras ediciones costumbristas de formato menor, muchas veces con exceso de ganga de chascarrillos o, en el peor de bastantes casos, de chistes palurdos”¹³⁰⁵, la mayoría de ellas se fundamentan en una reflexión de índole admirativa para afirmarse como espléndidas realidades plásticas articuladas a tenor de una sintaxis sincera, plena de sentido y de profundidad.

En su generalidad recrean ese tipo de manifestaciones colectivas de hondo calado pintoresco, apuntadas por Bénédite como privativas de la vida rural española, que en el caso pirenaico se materializaba en forma de serenatas y rondallas, ferias y romerías o encuentros fortuitos en fuentes y mercados, así como en ciertos aspectos sugerentes de la vida cotidiana de los montañeses, ya tomaran estos la forma de aguerridos contrabandistas o bien de humildes pastores transitando con sus mercancías o ganados por el imponente paisaje, o meditando en medio del hondo silencio –diríase “religioso”– de los altos puertos. Escenas “intemporales” que, lejos de restarles protagonismo, tienden a resaltar los más caprichosos y preciosistas detalles portados por los originales tipos altoaragoneses, especialmente aquellos que pudieran servir para potenciar en lo que vale el misterio de una feminidad tan singular como “eterna” en la expresión de sus valores. Desde la pícara apostura de las mozas montañesas de Paul

¹³⁰³ GUINARD, Paul, “Romantiques français en Espagne”..., p. 179.

¹³⁰⁴ BOONE, M. Elizabeth, y LORENTE, Jesús Pedro, “Baturros imaginarios. La visión de Aragón en la pintura decimonónica extranjera”, *Pasarela-Artes Plásticas*, Zaragoza, diciembre 1999, p. 50.

¹³⁰⁵ GARCÍA GUATAS, Manuel, *Opus Cit.*, p.115.

Gavarni (1804-1866), a la impactante presencia simbólica de la humilde anciana ansotana vendedora de hierbas -que trasciende en su momento los pinceles de los franceses William Laparra (1873-1920) o Henry d'Estienne (1872-1949) para ser representada por lo más granado de la pintura española de las primeras décadas del siglo XX¹³⁰⁶, pasando por la serena belleza de las ansotanas captadas en su estancia en el Pirineo aragonés por Alexandre Antigna (1817-1878), la mujer altoaragonesa encuentra un protagonismo más que apreciable en los salones franceses de todo el periodo estudiado. El elemento femenino conforma una parte singularmente atractiva de estos pueblos tan fuera de lo común que habitan los Pirineos –que Marguerite Gaston¹³⁰⁷ denomina en su estudio de referencia “les heros montagnards”- caracterizados por sus típicas vestimentas y sus modos de vida puros y ancestrales, a los que el escritor Victor Hugo definiera -al comentar su traducción plástica a través de los pinceles del parisino Camille Roqueplan- como una “*race énergique et sombre*” provista de “*une grâce austère et d'une rustique dignité*”¹³⁰⁸.

Ciertamente, el aragonés –bien conocido en Francia por su épica defensa de su capital en los sitios de Zaragoza-, caracterizado por inequívocos atributos de dignidad, sobriedad y coraje, no es el único español habitante de estas fronteras. Vascos y catalanes¹³⁰⁹ encuentran su lugar de forma temprana en las propuestas pictóricas del periodo romántico que, a menudo, diluyen bajo el término genérico de “Espagnols” diferentes tipos que el realismo se ocupará en buena medida de ir clarificando en sus

¹³⁰⁶ Véase a este respecto, el artículo monográfico del autor de esta tesis: “La abuela ansotana en el arte de finales del siglo XIX y principios del XX. Una propuesta simbólica en la cultura europea”. *Versión Digital: AACA Digital*, N° 16, septiembre de 2011 (<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=533>)

¹³⁰⁷ GASTON, Marguerite, *Opus Cit.*, p. 134.

¹³⁰⁸ HUGO, Victor, *Paris-Guide: par les principaux écrivains et artists de la France*, Volúmen 2, París, 1867, p.432.

¹³⁰⁹ Recuérdese, por ejemplo, la composición de Alexandre-Gabriel Decamps (1803-1860) *Espagnols jouant aux cartes*, llamado también *Les Catalans*, (1836 , París, Musée du Louvre). Uno de los más fieles representantes de las temáticas catalanas en los salones parisinos románticos entre 1833-1837, fue Jean-Agustin Franquelin (1798-1839). El estrasburgués Felix Haffner (1818-1875) aporta varias composiciones inspiradas en el sector vasco (Intérieur de ville-Fontarabie) y catalán (Chaudronniers catalans) en el Salon de 1846. Etienne Sabatier, nacido en Montepellier recrea algunas escenas tomadas en el Languedoc.

diferentes variedades etnográficas, al compás del desarrollo de esta disciplina en Francia¹³¹⁰. Pero es el aragonés el que resulta ser más habitualmente representado por los artistas, pues sus tierras ocupan un lugar estratégico inmediatamente al sur de las sedes balnearias y turísticas que resultan, con mucho, las más acreditadas y frecuentadas de todos los Pirineos en este amplio periodo. Contrabandistas, pastores, muleros, tratantes de ganado, gitanos, mendigos y comerciantes del menudeo de paso por los Pirineos, o practicantes de oficios varios derivados de las estacionales “migraciones golondrina” propias de la socio-economía tradicional pirenaica, adquieren verdadero protagonismo en la pintura y recaban la atención los medios críticos especializados¹³¹¹ ya a partir de los mismos prolegómenos del Realismo¹³¹² - que al decir de Paul Guinard “s’intéresse au labeur des hommes les plus rudes, et ne les juge pas indignes des musées”¹³¹³. Es a partir de este momento, cuando la idiosincrasia de lo altoaragonés comienza a transferirse con fuerza y personalidad a los salones parisinos, foro esencial de difusión e intercambios del arte de la época y fuente principal de su aura y prestigio.

¹³¹⁰ Desde la década de los años 20 hasta el Segundo Imperio, las sociedades sabias y el Estado mismo afrontan la investigación y publicación de cuentos y canciones populares, suponiendo ser depositarias de las trazas residuales de una historia provincial entrevista entre el mito y la realidad. Este interés por el mundo rural –que no es inocente- se traduce en el desarrollo de la etnografía. Así en las regiones francesas más remotas, son transcritos el folklore, las canciones populares, las leyendas, los dialectos y los usos y costumbres. La búsqueda de la originalidad provincial pasa por el descubrimiento de una memoria colectiva y popular. Pero los soportes del movimiento folklorista son las sociedades sabias y las revistas literarias históricas, que favorecen la multiplicación de las obras regionalistas, expresión de la Francia profunda. MAYAUD, Jean-Luc, “Pour une histoire des cultures rurales”. En: MAYAUD, Jean-Luc y BRELOT, Claude-Isabelle (Reunión de textos), *Voyages en histoire: mélanges offerts à Paul Gerbod*, Annales Littéraires de L’Université de Besançon, nº 550. Diffusion: Paris, Les Belles-Lettres, 1995, p.156

¹³¹¹ Críticos de la importancia de Théophile Gautier (1830-1872), Charles Blanc (1813-1882), Théophile Thoré (1807-1869), Paul Mantz (1821-1895), Francis Wey (1812-1882), Clément de Ris (1820-1882), F. de Lagenevais (pseudónimo de Henri Blaze de Bury, 1813-1888), o el gran profeta de la poesía moderna Charles Baudelaire (1821-1867), entre otros, les prestan una apreciable atención en sus reseñas, en un momento verdaderamente brillante de la crítica de arte europea. Sus comentarios, a menudo magistrales, nos permiten adentrarnos con mucha precisión en los intereses e inquietudes más profundos de las obras que recrean las temáticas de nuestro interés.

¹³¹² Una obra de absoluta referencia para comprender la evolución del arte del periodo: ROSENTHAL, Léon, *Du romantisme au réalisme: essai sur l’évolution de la peinture en France de 1830 à 1848* (Reproducción en facsímil de la publicada por H. Laurens, Paris, 1914.), Paris, Macula, 1987.

¹³¹³ GUINARD, Paul, *Opus Cit.*, p.195.

De entre todos estos prototipos privativos del mundo mítico pirenaico, es el del contrabandista –eminentemente aragonés- el que mantiene una mayor relevancia y vigencia en el arte francés a lo largo del tiempo. Su riqueza y abundancia iconográfica son proporcionales a su calidad como símbolo esencial de estas singulares tierras: mientras el pastor es, por su función, un ser solitario en estrecha simbiosis con el medio natural que le rodea¹³¹⁴, como ser excluido de la sociedad y de sus leyes, dotado de una personalidad peculiar, desordenada, a menudo violenta, el contrabandista acepta las incertidumbres propias una libertad “elegida”, viviendo de espaldas a las convencionalismos de la sociedad, circunstancias que habrían de convertirle a ojos de los románticos en un héroe y que determinan el alto interés que por él observan la literatura europea de todo el siglo, y su extendidísima divulgación a través del soporte plástico. Dada su extraordinaria fuerza, la vigencia del símbolo no se agota con el fin del Romanticismo -periodo en que una cantidad significativa de artistas menores aportan sobre él diferentes visiones más o menos convencionales- sino que se configura como una interesante vía iconográfica proseguida por grandes figuras como Eugène Devéria (1805-1865), Eugène Delacroix (1798-1863)¹³¹⁵, Adolphe Leleux (1812-1891), Camille Roqueplan (1803-1855), Gustave Doré (1832-1883), Rosa Bonheur (1822-1899), Léon L’hermitte (1844-1925), o William Turner-Dannat (1853-1929), grandes artistas que despliegan sobre el mito sus diferentes apreciaciones a lo largo del siglo, intentando profundizar en una intimidad que ya no se presume connotada por los sentimientos románticos de

¹³¹⁴ Este es el sentido simbólico esencial que aportan a sus representaciones pastoriles artistas como Louise-Joséphine Sarrazin de Belmont (1790-1870) Rosa Bonheur (1822-1899) o Auguste Bonheur (1824-1884).

¹³¹⁵ Durante su breve estancia en el balneario de Eaux-Bonnes en 1845, Delacroix no es capaz de sustraerse a su atractivo, y ejecuta varios apuntes de contrabandistas aragoneses, verdaderos retratos de estos tipos sacralizados por la mitología del Romanticismo, en los que, con un sentimiento universal que no concibe límites ni fronteras, penetra en el fondo de almas que el gran artista sin duda identifica tan irreductibles y libres como la suya propia.

extrañeza y perturbación, sino esbozada a menudo con rasgos de evocador lirismo¹³¹⁶.

Bien es cierto que, salvo algunas excepciones, puede concluirse que las altas tierras españolas fronterizas de Aragón no se concretaron para los pintores franceses como un destino lo suficientemente atractivo por sí mismo, a la altura en que pudieron serlo otros poderosos centros de atracción artística más ajustados al mito “andalucista”. A veces, su descubrimiento resulta fruto de la casualidad, caso de Paul Gavarni (1804-1866), o consecuencia lógica de relaciones de vecindad geográfica: Jean André Rixens (1846-1925) era natural de Saint-Gaudens y Louis-Antoine Capdevielle (1849-1905), de Lourdes; el influyente crítico Théophile Gautier (1811-1872) lo era, a su vez, de Tarbes, por lo que pudo comprender el alma pirenaica y sus manifestaciones plásticas en su sentido más exacto; los hermanos Bonheur (Rosa y Auguste) y los hermanos Laparra (William y Raoul) tenían orígenes aquitanos, aunque desarrollaron el grueso de sus respectivas carreras en París. Pero, como ya se ha sugerido anteriormente, el mayor peso específico del sector altoaragonés deriva de su estratégica situación geográfica de vecindad con los afamados y concurridos centros termales de la zona (Eaux-Bonnes, Cauterets, Luchon, etc), donde la afluencia de señalados artistas es notable en momentos en que la tuberculosis hace estragos en toda Europa¹³¹⁷. La mera intuición de España extendiendo sus tierras al otro lado de los entornos montanos es

¹³¹⁶ No sólo en los Pirineos, sino en todo el Midi francés se barrunta la presencia de estos personajes míticos, incluso en zonas relativamente alejadas de la raya fronteriza: Jean-Baptiste-Camille Corot, en su bellísima composición *Les Contrebandiers* (1872, Óleo sobre lienzo, 86 x 101 cm. Colección privada). capta con verdadera maestría su fugaz presencia en la localidad de Mont-de-Marsan dentro de ese universo creado por el artista al final de su vida, compuesto por paisajes misteriosos, bañados en una extraña claridad crepuscular y poblados por figuras intemporales en el seno de una naturaleza exuberante y majestuosa. Los desplazamientos de Corot durante el verano de 1872, han sido registrados por Moreau-Nélaton, gracias a los documentos aportados por Robaut. En: MOREAU-NÉLATON, Etienne, *Corot raconté par lui-même*, Paris, Henri Laurens, Éditeur, 1924.

¹³¹⁷ Casos de Camille Roqueplan (1803-1855), Eugène Delacroix (1798-1863), Eugène Devéria (1805-1865), Pierre-Luc-Charles Cicéri (1782-1868), Charles Landelle (1821-1908), Ernest Guillaume (1831—1870), Rosa Bonheur (1822-1899, acompañando a su amante Nathalie Micas), Léon L’hermitte (1844-1925), etc. En 1845, el encuentro fortuito de varios notables creadores (Eugène Delacroix (1798-1863), Camille Roqueplan (1803-1855), Paul Huet (1803-1869), el sueco Per Wickenberg (1812-1846) y Eugène Devéria (1805-1865) en la villa balnearia de Eaux-Bonnes conforma por un tiempo una espontánea colonia de artistas que merecería un estudio mucho más pormenorizado por su excepcional interés.

capaz de estimular a determinados artistas a la ensoñación de “lo español”¹³¹⁸. Algunos de ellos ni siquiera tuvieron que traspasar la misteriosa y sugerente tierra de nadie de la frontera, hallando sus temas de inspiración en el propio territorio francés entre la abigarrada población de los populosos balnearios franceses, o en las localidades próximas donde la exótica imagen de los altoaragoneses venía siendo habitual desde tiempos antiguos por exigencias de los modos y ritmos de la vida montañesa¹³¹⁹.

¹³¹⁸ La poderosa barrera de los Pirineos, que se diría físicamente infranqueable, no lo es para la imaginación de muchos viajeros que se dejan llevar por la idea de que “l'ardente Espagne est là derrière! (AA.VV., “Le Béarnais, Journal de Voyage”, *Les Français peints par eux-mêmes: Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*. Province, Tome III, Volumen 8, Paris, L. Curmer Éditeur, 1842, p.105.) A este respecto resulta muy significativo el caso de uno de los más insignes difusores de lo hispano en Francia, Alfred Dehodencq (1822-1882), cuya viva imaginación le lleva a construir, desde su retiro por razones de salud en el balneario pirenaico de Barèges, una imagen de España basada en lo mítico, que en los años posteriores no hará sino confirmar. Véase: SÉAILLES, Gabriel, *Alfred Dehodencq: histoire d'un coloriste*, Paris, P. Ollendorff Éditeur, 1885.

¹³¹⁹ Este es el caso de muchos de los temas recreados por algunos de los artistas recogidos en esta tesis: Eugène Delacroix (1798-1863), Eugène Devéria (1805-1865), Joseph-Auguste Rousselin (1848-1916), Jean-André Rixens (1846-1925), Léon Berthoud (1822-1892), Eugénie Gallian (1807-1897), Léon L'hermitte (1844-1925) y Ernest Guillaume (1831-1870), entre otros.

7. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

7.1. DE CARÁCTER GENERAL

7.1.1. DICCIONARIOS Y FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

BELLIER DE LA CHAVIGNERIE, Émile, *Dictionnaire général des artistes de l'École française, depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à l'année 1868 inclusivement: Architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes* (3 vols), Paris, Vve J. Renouard, 1882-1887.

BÉNÉZIT, Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays...*, Nouvelle éd... refondue, revue et corrigée, Paris, Gründ, 1999

BÉRALDI. Henri, *Cent ans aux Pyrénées*, Paris (7 vols), Lille, Imprimerie L.Danel, 1898-1904. (Reedición) Pau, Librairie des Pyrénées et de Gascogne, 2001

BERALDI. Henri, *Les graveurs du XIX siècle: guide de l'amateur d'estampes modernes*, Paris, Librairie L. Conquet, 1889

BÉRALDI. Henri, *Les graveurs du XIX siècle: guide de l'amateur d'estampes modernes* (reproducción en facsimil), Nogent-le-Roi, LAME, 1981

DE MIRECOURT, Eugène, *Histoire Contemporaine, Portrait et silhouettes au XIXe siècle*, (Tomo 2, 2ª edic), Paris, E. Dentu, 1867

DENISON CHAMPLIN, John y CALLAHAN PERKINS, Charles, *Cyclopedia of painters and paintings*, New York, Charles Scribner's Sons, 1913

DUGNAT, Gaïté y SÁNCHEZ, Pierre, *Dictionnaire des graveurs, illustrateurs et affichistes français et étrangers (1673-1950)*, Dijon, l'Échelle de Jacob, 2001

DUGNAT, Gaïté, *La Société d'aquarellistes français, 1879-1896* (2 vols), Dijon, l'Échelle de Jacob, 2002

DUGNAT, Gaïté, *Les catalogues des Salons de la Société nationale des beaux-arts* (5 vols), Paris, l'Échelle de Jacob, 2000-2005

FLAQUER I REVAUD, Sílvia; PAGÉS I GILIBETS, Maria Teresa, *Inventari d' artistes catalans que participaren als salons de Paris fins de l' any 1914*, Barcelona, Diputació de Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1986.

GARCÍA-ROMERAL PÉREZ, Carlos, *Bio-bibliografía de viajeros españoles (siglo XIX)*, Madrid, Ollero y Ramos, 1995.

HARAMBOURG, Lydia, *Dictionnaire des Peintres Paysagistes Français au XIX Siècle*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1985

LABARÈRE, Jacques, *Essai de bibliographie pyrénéiste; suivi des Index des noms de personnes et des noms de lieux cités dans l'ouvrage d'Henri Beraldi "Cent ans aux Pyrénées"*, Pau, Les Amis du livre pyrénéen, 1986

LACOSTE-VEYSSEIRE, Claudine (Bajo la dirección de Pierre Laubrier), *Théophile Gautier, Correspondance Générale, 1846-1848*, Genève-Paris, Librairie Droz, 1988

LAROUSSE, Pierre; *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle français*,

historique, géographique, mythologique, bibliographique... Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1866-1877

LÉVY, André (Dir), *Dictionnaire des Pyrénées*, Toulouse, Privat, 1999

MONNERET, Sophie, *L'impressionnisme et son époque: dictionnaire international illustré*, Paris, Denöel, 1981

PAEZ RIOS, Elena. *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional* (4 vols.), Madrid, Secretaría General Técnica, Ministerio de Cultura, 1981-1983

SANCHEZ, Pierre y SEYDOUX, Xavier, *Les catalogues des Salons des beaux-arts* (21 vols), Paris-Dijon, l'Échelle de Jacob, 1999-2011.

SANCHEZ, Pierre y SEYDOUX, Xavier, *Les estampes de "L'Artiste"* (2 vols), Paris, l'Échelle de Jacob, 2000

SANCHEZ, Pierre y SEYDOUX, Xavier, *Les estampes de la "Gazette des beaux-arts"*, 1859-1933, Paris, l'Échelle de Jacob, 1998

SANCHEZ, Pierre, *La Société des peintres orientalistes français: répertoire des exposants et liste de leurs oeuvres: 1889-1943*, Dijon, l'Échelle de Jacob, 2008

SANCHEZ, Pierre, *Les Salons de Dijon, 1771-1950: catalogue des exposants et liste de leurs oeuvres*, Dijon, l'Échelle de Jacob, 2002

TOURNEAUX, Maurice, *Salons et expositions d'art à Paris, 1801-1870: essai bibliographique* (Reprod. en facsimil de la edición de París, Schemit, 1919), Nogent-le-Roi, J. Laget, 1992

VAPEREAU, Gustave, *Dictionnaire universel des contemporains: contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers...*, 4^a edición, Paris, Hachette, 1870

VV.AA., *Bibliothèque Nationale. Département des estampes. Inventaire du fonds français après 1800*, Paris, Bibliothèque Nationale 1930-1985 (15 Vols)

VV.AA., *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire de Albert LAVIGNAC*, Paris, Delagrave, 1920

WEISBERG, Yvonne M. L. y WEISBERG, Gabriel P., *The Realist debate: a bibliography of French realist painting, 1830-1885*, Garland, New York-London, 1984

VV.AA., *La grande encyclopédie: inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, Société anonyme de "La Grande encyclopédie", Paris, H.Lamirault et Cie Éditeurs, 1885-1902 (31 vols)

7.2. OBRAS DE SÍNTESIS

7.2.1. ÁMBITO HISTÓRICO-ARTÍSTICO; TÉCNICAS ARTÍSTICAS

ANCELY, René, "La lithographie en Béarn au XIXe siècle", *Revue du Béarn*, V (1930-1931), Toulouse, Privat, 1932, Pp.43-61

BATICLE. Jeanine, y MARINAS, Christina, *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre, 1838-1848*, Paris, Musées de France, 1981

- BAUDELAIRE, Charles, *L'Art Romantique*, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, 1868
- BÉNÉDITE, Léonce, *Histoire des Beaux-Arts 1800-1900*, Paris, Ernest Flammarion Éditeur, 1909
- BENOIT, François, *L'Art français sous la Révolution et l'Empire. Les doctrines, les idées, les genres*, Paris, L. Henri May, 1897
- BETRELL, Richard y Caroline, *Les peintres et le paysan au XIXe siècle*, Genève, Skira, 1983
- BLANC, Charles, *Les artistes de mon temps*, Paris, Firmin Didot et Cie, 1876
- BONNAFFOUX, Denise, *Images d'Espagne en France au détour d'un siècle: XIXe-XXe*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1999.
- BOONE, M. Elizabeth, *Vistas de España: American views of art and life in Spain, 1860-1914*, New Haven & London, Yale University Press, 2007
- BOUILLON, J.-P. (Reunión de textos), *La promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900*, Paris, Hazan, 1990
- BOZAL, Valeriano, *El Grabado en España (Siglos XIX y XX)*, Summa Artis, Historia General del Arte, Vol. XXXII. Madrid, Espasa Calpe S.A., 1988
- BRAHM, Alcanter de, *L'École toulousaine de peinture du XVI au XIXe siècle*, Paris, Écrivains indépendants, Bibliothèque de l'artistocratie n° 57, 1935
- BROUDE, Norma D. Ed., *World Impressionism. The International Movement, 1860-1920*, New York, Abrams, 1990.
- BROWN Marilyn R., *Gypsies and other bohemian: the myth of the artist in Nineteenth-Century France, Studies in the fine arts*, Michigan, Ann Arbor, University of Michigan Research Press (Avant-garde, n° 51), 1985
- CABANNE, Pierre, *L'Art du XIXème siècle*, Paris, Somogy, 1989
- CABAÑAS BRAVO, Miguel (ed.): *El arte español fuera de España*, Madrid, CSIC, 2003
- CACHIN, Françoise (dir.), *L'Art du XIXe siècle 1850-1905*, éd. Citadelles, Paris, 1990
- CALVO SERRALLER, Francisco, *La imagen romántica de España: arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial, Colección Alianza Forma, n° 130, 1995
- CASAGNE, Albert, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes* (Reedición de la editada en Librairie Hachette, en 1906), Champ Vallon, Seyssel (Collection dix-neuvième), 1997
- CHARLIER, Gustave, *Le Sentiment de la nature chez les romantiques français (1760-1830)*, Paris, Fontemoing, 1912
- CLARETIE, Jules, *Peintres et sculpteurs contemporains*, Paris, Charpentier, 1874
- DE LA FORGUE, Anatole, *La peinture contemporaine en France*, Paris, Amyot Éditeur, 1861

- DELOUCHE, Denise, *Peintres de la Bretagne*, Paris, C. Klincksieck, 1977
- DESAZARS DE MONTGAILLARD, Baron, *Les artistes toulousains et l'art à Toulouse au XIX e siècle*, Tolouse, Librairie Marqueste (o Privat)?????, 1924
- DUPLESSIS, Georges. *Histoire de la gravure en Italie, en Espagne, en Allemagne, dans les Pays-Bas, en Angleterre et en France: suivie d'indications pour former une colletion d'estampes*. Paris, Hachette, 1880
- DUSSOL, Dominique, *Art et bourgeoisie: la Société des amis des arts de Bordeaux, 1851-1939*, Bordeaux, le Festin, Atelier du CERCAM, 1997
- EITNER, Lorenz, *La Peinture du XIX siècle en Europe*, Paris, Hazan, 2007
- FINK, Lois, *American Art at the Nineteenth-Century Paris Salons*, Washington DC, National Museum of American Art, Smithsonian Institution, 1990.
- FOCILLON, Henri, *La peinture au XIXe siècle (2 tomos)*, Paris, Flammarion, 1991.
- FONTANELLA, Lee, *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Ediciones El Viso, 1981
- FOSCA, François, *La Montagne et les peintres*, Paris, La Bibliothèque des Arts, collection Souvenirs et Documents, 1960
- FOURCASSIÉ, Jean, *Le Romantisme et les Pyrénées*, Paris, Gallimard, 1940
- FOURCASSIÉ, Jean, *Le Romantisme et les Pyrénées*, Toulouse, ESPER, 1990
- GALLEGO GALLEGO, Antonio, *Historia del Grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1979
- GARCÍA FELGUERA, María de los Santos: *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza, 1991.
- GARCÍA GUATAS, Manuel y NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *El siglo XIX: el arte*, Madrid, Dastin Export, 2003.
- GARCÍA GUATAS, Manuel, *Pintura y arte aragonés (1885-1951)*, Zaragoza, Librería General, Colección "Aragón", 1976
- GARCÍA LORANCA, Ana y GARCÍA RAMA, José R., *Pintores del siglo XIX, Aragón, La Rioja, Guadalajara*, Zaragoza, Cazar, 1992
- GASTON, Marguerite, *Images romantiques des Pyrénées: les Pyrénées dans la peinture et dans l'estampe à l'époque romantique*, Pau, Les Amis du Musée Pyrénéen, Marrimpouey Jeune, 1975
- GAUTIER, Théophile, *Les Beaux-Arts en Europe*, 1855, Paris, Michel Lévy, 1855-1856
- GAUTIER, Théophile, *L'art moderne*, Paris, Michel Lévy Frères Libraires-Éditeurs, 1856
- GONZÁLEZ LÓPEZ, C. Y MARTÍ AYXELA, M, *Pintores españoles en París (1850-1900)*, Barcelona, Tusquets, 1989
- GRATE, Pontus, *Deux critiques d'art de l'époque romantique*, Gustave

Planche et Théophile Thoré, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1959

HARDOURIN-FUGIER, Elisabeth y DUPUIS-TESTENOIRE, Françoise, *Le peintre et l'animal en France au XIXe siècle*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2001

HEMPEL LIPSCHUTZ, Ilse, *La Pintura española y los románticos franceses*, Madrid, Taurus (Ensayistas, nº 269. Serie Maior), 1988

HERNANDO, Javier. *El pensamiento romántico y el arte en España*, Madrid, Cátedra, 1995

HONOUR, Hugh. *El Romanticismo*, Madrid, Alianza, 1981

JAMBOU, Louis, *La musique entre France et Espagne; Interactions stylistiques 1870-1939* Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne (Série Études), 2003

LACORTE-VEYSSEYRE, Claudine, *La critique d'art de Théophile Gautier*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1985

LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Sobre la Historia del Grabado Español*, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1989

LAURENT, Jules, *La légende des ateliers, Fragments et notes d'un artiste peintre (de 1842 à 1900)*, Carprentas, Brun, 1901

LEFORT, Paul, *Les chefs-d'oeuvre de l'Art au XIX siècle. Vol.3. La peinture française actuelle (1870-1890)*, Paris, La Librairie Illustrée, 1891

LEQUIN, Yves [dir.], *Histoire des Français, XIXe-XXe siècles. Tome II, la société*, Paris, Librairie Armand Colin, 1983

LETHEVE, Jacques, *La Vie quotidienne des artistes français au XIXe siècle*, Paris, Hachette, 1968

MARCEL, Henri, *La peinture française au XIX siècle*, Paris, A. Picard and Kaan Éditeurs, 1905

MARSEILLE, Jacques, *Les paysans, 1850-1880, un certain âge d'or*, Paris, Atlas, 1987

MASPÉTIOL, Roland, *L'ordre éternel des champs; essai sur l'histoire, l'économie et les valeurs de la paysannerie*, Paris, Librairie de Médicis, 1946

MAYAUD, Jean-Luc, *Gens de la terre: la France rurale, 1880-1940*, Paris, Éd. du Chêne, 2002

MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis, *La imagen de Andalucía en el arte del siglo XIX*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de la Presidencia, Centro de Estudios Andaluces, 2008

PAQUE, Jannine, *Le symbolisme belge*, Bruxelles, Éditions Labor, 1989

PARROCEL, Étienne, *Annales de la peinture*, Marseille, Ch Albessard et Bérard, Éditeurs, 1862

PETROZ, Pierre, *L'Art et la critique en France depuis 1822*, Paris, Germer et Baillère, 1875

PLANCHE, Gustave, *Études sur l'École française (1831-1852) Peinture et sculpture*, Paris, Michel Lévy Frères, 1855

PORCIO, Doménico. *Lithography. 200 years of art, history & technique.*

Milán, Mondadori, 1983

REYERO HERMOSILLA, Carlos, *El arte del siglo XIX*, Madrid, Anaya Editorial, 1992

REYERO HERMOSILLA, Carlos, *Imagen Histórica de España (1850-1900)*, Madrid, Espasa Arte, 1987

RITZENHALER, Cécile, *L'École des beaux-arts du XIXe siècle: les pompiers*, Paris, Mayer, 1987

ROSENTHAL, Léon, *Du romantisme au réalisme: essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848* (Reproducción en facsímil de la publicada por H. Laurens, Paris, 1914.), Paris, Macula, 1987

ROSENTHAL, Léon, *L'Art et les artistes romantiques*, Paris, Goupil, 1928

ROSENTHAL, Léon, *La peinture romantique, essai sur l'évolution de la peinture française de 1815 à 1830*, Paris, L.H. May, 1900

SAULE SORBÉ, Hélène, *Pyrénées, voyage par les images*, Serres-Castet, Faucompret, 1993

SAUNIER, Charles, *Anthologie d'art français. La Peinture, XIXe siècle* (2 vols.) Paris, Larousse, 1911

SILVESTRE, Théophile, *Histoire des artistes vivants français et étrangers*, 1ª serie, Paris, E. Blanchard, Libraire-Éditeur, 1856

SONCINI FRATTA, Anna, *Le mouvement symboliste en Belgique*, Bolonia, Editrice CLUEB, 1990

TARABANT, Adolphe, *La Vie artistique au temps de Baudelaire*, Paris, Mercure de France, 1942

THORNTON, Lynne, *Les Orientalistes: peintres voyageurs (1828-1908)*, Courbevoie, ACR, 2001.

VIGNERON, Denis, *La création artistique espagnole à l'épreuve de la modernité esthétique européenne (1898-1931)*, Paris, Éditions Publibook (Collection Terres Hispaniques), 2009

VV.AA., *L'art neuchâtelois, deux siècles de création*, Hauterive, Ed. Gilles Attinger, 1992

WHITE, C. y H., *La carrière des peintres au XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 1991

ZOLA, É., *Le bon combat. De Courbet aux impressionnistes*, Paris, Hermann Éditeurs des Sciences et des Arts, Colección Savoir, 1985

7.2.2. CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

1956 GUINARD, Paul, *Cinq siècles d'hispanisme français*, Extracto del Boletín 1956-1957 de l'Alliance française d'Espagne, Madrid, Biblioteca Nacional, 1956

1962 *Du Languedoc à l'Andalousie, dessins et lithographies romantiques du Musée Paul Dupuy à Toulouse*, Madrid, Institut Français, 1962

1965 *Trésors des collections privées pyrénéennes*, Lourdes Musée

- Pyrénéen, 1965
- 1970 *Cinquante ans d'acquisitions du Musée Pyrénéen (1920-1970)*, Lourdes Musée Pyrénéen, 1970
- 1974 *Les Pyrénées françaises vues par les artistes*, Musée pyrénéen, Château-fort de Lourdes (junio-octubre de 1974), Pau, Marrimpouey jeune, 1974 (Textos de ROBERT, Jean)
- 1979 *Les Pyrénées romantiques*, Pau, Musée des-Beaux-Arts, Verano de 1979 (Textos GASTON, Marguerite y COMTE, Philippe)
- 1980 *The Realist tradition, French painting and drawing 1830-1900*, Cleveland Museum of Art, 1980 (Textos de BOROWITZ, Helen O.)
- 1981 *Imagen Romántica de España*, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Cultura, Palacio de Velázquez, Madrid, octubre, 1981 (GARCÍA FELGUERA, María de los Santos: comisaria, Textos: VV.AA.), 2 Vols
- 1983-1984 *Exigences de réalisme dans la peinture française entre 1830 et 1870*, Musée des beaux-arts de Chartres (del 5 de noviembre de 1983 al 15 de febrero de 1984), Evreux, Impr. Scop Presse Normande, 1983 (Textos DE LA SALLE, Sylvie Douce; BOIME, Albert y LE NOUËNE, Patrick),
- 1985 *Cent ans de paysage pyrénéen* (Itinerante), Toulouse, Centre de promotion de la recherche scientifique de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1985
- 1988 *Pyrénées: un paysage à la croisée des regards, XVIII-XXe siècles*, ville de Toulouse, 1988
- 1993 *Artistes aux Pyrénées. La collection de peintures du Musée Pyrénéen. XVIIIe, XIXe et XXe siècles*. Musée Pyrénéen, Château-Fort de Lourdes (1 julio a 29 octubre de 1993) (Textos de MARSAN, Genévieve)
- 1993 *Spain, Espagne, Spanien. Foreign Artists Discover Spain 1800-1900*, Nueva York, The Equitable Gallery-The Spanish Institute, 1993 (Comisaria: STRATTON, Suzanne L.)
- 1996 *Pyrénées en images. De l'oeil à l'objectif. 1820-1860*, Musée National du Château de Pau, Pau, 1996 (Textos MIRONEAU, Paul, JULIAT, Christine y ABADIA, Lucie)
- 1997 *Paisaje y figura del 98*, Madrid, Fundación Central Hispano, 1997 (Textos TUSELL, Javier, MARTÍNEZ NOVILLO, Álvaro y SAN NOCLÁS, Juan)
- 1997 *Les peintres français et l'Espagne de Delacroix à Manet*, Castres, Musée Goya, 1997 (Textos: AUGÉ, Jean-Louis y TRENC BALLESTER, Elisée)
- 1998 *Le sentiment de la montagne*, Musée de Grenoble (Del 1º mayo al 1º junio de 1998) y Turin, Palazzo Bricherasio (del 1º de julio-15 de octubre de 1998), Grenoble, Ediciones Glénat, 1998 (Comisario general: LEMOINE, Serge, Textos: VV.AA.)
- 2006 V.V.A.A., *American in Paris: 1860-1900*, Londres, National

- Gallery, 2006
(Textos de ADLER, Kathleen, HIRSLER, Erica E., WEINBERG H. Barbara et al.)
- 2007 *Gouffres, chaos, torrents et cimes. Les Pyrénées des Peintres*, Musée Paul Dupuy, Toulouse (del 18 de octubre 2007 al 21 enero 2008), Toulouse, Privat, 2007(Textos: PENENT, Jean; DALZIN, Claire)
- 2008 *Il était une fois les Pyrénées. Vie quotidienne, usages et coutumes*, Musée des Beaux-Arts Salies de Bagnères de Bigorre (4 de junio al 2 de noviembre de 2008), Édition du Gave, 2008
- 2011 *Pirineos. Paisajes del caminar*, Graus, Huesca (5 de marzo a 24 de abril de 2011); Lourdes, Midi-Pyrénées (1 de mayo a 26 de junio de 2011), Espacio Pirineos de Graus, Musée Pyrénéen de Lourdes, 2011

7.2.3. FONDOS MUSEÍSTICOS

- AMBROISE, Guillaume, SEGURA, Patrick, VAZQUEZ, Dominique, *Peintures du XIX ème siècle*, Musée des Beaux-Arts de Pau, Bordeaux, Le Festin, 2007
- BARBILLON, Claire., *Musée d'Orsay, Guide du visiteur pressé*, Paris, éd. de la RMN, 1992
- BÉNÉDITE, Léonce, *Le Musée du Luxembourg, peinture école étrangères. Musée annexe du Jeu de Paume*, Paris, 1924
- COMTE, Philippe, *Ville de Pau. Musée des Beaux- Arts. Catalogue raisonné des Peintures*, Pau, Impr. des Pays de l'Adour, 1978
- DEARINGER, David Bernard (General Editor), *Paintings and sculpture in the Collection of the National Academy of Design*, Vermont, Hudson Hills Press, 2004
- GARNIER-PELLE, Nicole, *La peinture à Chantilly, chefs-d'oeuvre du Musée Condé*, Versailles, Art lys, 2000
- GRAVES, Alvernon, *The Royal Academy of Arts; a complete dictionary of contributors and their work from its foundation in 1769 to 1904*, London, Henry Graves & Co y George Bell & sons, 1905
- The Hispanic Society of America. Handbook. Museum and library collections, New York, Printed by order of the Trustees, 1938 (2 vols)
- KLINKA BALLESTEROS, Isabelle (Dir), *Guide des collections. Musée des beaux-arts d'Orléans*, Clermont-Ferrand, Un, deux, quatre éd., 2009
- MESPLÉ, Paul, *Le musée des Augustins à Toulouse*, Paris, Éditions de la Photothèque, 1959
- NETTLEFOLD, Frederick John, *A Catalogue of the Pictures and Drawings in the Collection of Frederick John Nettlefold* (4 vol), London & Derby, Bemrose & Sons, 1933-38
- PEMÁN Y PERMANTÍN, César, *Catálogo del Museo provincial de Bellas Artes de Cádiz*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Dirección

- Geneal de Bellas Artes, Guías de los Museos de España, V.18, 1952
- RAPETTI, Rodolphe, LE LEYZOUR, PH, *Le Musée des Beaux-Arts de Bordeaux: guide des collections*, Bordeaux, W. Balke, 1987
- ROSEMBLUM, Robert Y CACHIN, Françoise (prefacio), *Les peintures du Musée d'Orsay*, Paris, éd. Nathan, 1989
- ROCACHER, Jean, *Le Musée des Augustins* (Découvrir Toulouse nº 5), Toulouse, Privat, 1986
- ROUCOULE, M, *Catalogue raisonné de la Galerie de Peinture du Musée de Toulouse*, Toulouse, Imprimerie de Jean-Matthieu Douladoure, 1836
- SANTA-ANA, F. de, *Museo Sorolla: Catálogo de pintura*, Madrid, Museo Sorolla, 2002
- VV.AA, *Musée Massey. Catalogue des peintures*, Tarbes, impr. Tarbaise, 1963

7.2.4. ARTÍCULOS DE PRENSA Y REVISTAS

- BOONE, M. Elizabeth, y LORENTE, Jesús Pedro, "Baturros imaginarios. La visión de Aragón en la pintura decimonónica extranjera", *Pasarela-Artes Plásticas*, Zaragoza, diciembre 1999, Pp.47-55.
- CALVO SERRALLER, Francisco, "La imagen romántica de España", *Caudernos Hispanoamericanos*, nº 332, Madrid, febrero de 1978, Pp.240 y ss.
- D'ALAU, Gustave, "L'Aragon pendant la guerre civile", *Revue des Deux Mondes*, Tomo 13, Paris, 15 de febrero de 1846, Pp. 573-607
- GORRIA IPAS, Antonio Jesús, "Desplazamientos demográficos temporales desde el Valle de Ansó al Pirineo francés", *Temas de antropología aragonesa*, nº 2, Huesca 1983, Pp. 40-50
- GUINARD, Paul, "Romantiques français en Espagne", *Art de France* (II), Paris, Hermann, 1962, Pp.179-206
- GUSANO GALINDO, Elena; GARCÍA VICENTE, Juan, "El contrabando en los valles de Hecho y Ansó", *Jacetania*, Jaca, 2004, Pp.36-41
- LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, "Pinturas de artistas españoles del siglo XIX en los museos de Francia", Zaragoza, *Artigrama, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, nº 12, Zaragoza, 1996-97, Pp. 491-502
- MANEROS LÓPEZ, Fernando, "Sombreros y tocados en la indumentaria masculina aragonesa", Zaragoza, *Temas de antropología aragonesa*, nº 5, 1995, Pp. 103-156
- MARTÍNEZ FOREGA, Manuel, "Pintores aragoneses del siglo XIX: romanticismo y costumbrismo", *Pasarela: Artes Plásticas*, Zaragoza, 1994, Pp. 20-34
- PANTORBA, Bernardino de, "Aragón en la pintura de Sorolla", *Aragoneses: Órgano de la casa de Aragón en Madrid*, nº 170, Madrid, 1967, Pp. 24-26
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, "Aragón romántico: entre el pintoresquismo y lo sublime", en *III Curso de Lengua y Literatura en Aragón (siglos XVIII-XX)*, dir. por Tomás Buesa y José-Carlos Mainer, ed. de José Mª Enguita, Zaragoza, Institución

“Fernando El Católico”, 1994, Pp. 35-62

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1999), “Los viajeros románticos por Aragón”, en *Caminos y comunicaciones en Aragón*, coord. por María Ángeles Magallón Botaya, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, Pp. 305-315

SÁNCHEZ SANZ, M^a Elisa, “Gentes y caminos hacia algunos balnearios aragoneses”, *El Bosque*, 9, Pp. 93-102.

7.3. **BIBLIOGRAFÍA ESPECIALIZADA**

7.3.1. LITERATURA, ENSAYO, PENSAMIENTO

AGUILERA, Emiliano M, *Los trajes populares españoles vistos por los pintores*, Barcelona, Ediciones Omega, 1948

ÁLVAREZ JUNCO, José, *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001

ÁLVAREZ LOPERA, José *Influencia del Museo del Prado en el arte del siglo XIX*

www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/influencia-del-museo-del-prado-en-el-arte-del-siglo-xix/

ASTRUC, Zacharie, *Les Alhambras*, Librairie Henri Leclerc, Paris, 1908

AZORÍN, *Obras Selectas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1969

BAUDELAIRE, Charles, *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy Frères, 1868

BERG, Christian, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Ed.Taurus, 1980

BRACQUEMOND, Félix, *Ecrits sur l'Art* (Textos reunidos por Pierre Sánchez), Dijon, L'Echelle de Jacob, 2002

BRAVO VILLASANTE, Carmen: *Galdós visto por sí mismo*, Madrid, Ed. Magisterio Español (Col. Novelas y Cuentos), 1976

CLAYTON, Douglas J, *Pierrot in Petrograd: the Commedia dell'arte/Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 1993

CRIADO DE VAL, Manuel (Editor), “La Celestina y su contorno social”, *Actas del I Congreso sobre “La Celestina”*, Barcelona, Hispam, 1977

DAUMAS, Max, *La Vie rurale dans le Haut Aragon oriental*, CSIC, Patronato José María Quadrado y Alonso de Herrera, Instituto de Estudios Oscenses y de Geografía Aplicada, Huesca, 1976

DE NERVAL, Gérard, *La Bohème Galante*, Paris, Michel Lévy Frères Libraires-Éditeurs, 1856

DE REGOYOS, Darío, *La España negra*, Madrid, E. Sánchez Leal, Taurus, 1963

DURAND, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, Ensayistas, 1981

ECO, Umberto. *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura* (11ª ed.) Barcelona, Gedisa, 1992

FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María, *Arte y emigración. La pintura española en Buenos Aires (1880-1920)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones; Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1997

FUSI, Juan Pablo, *Un siglo de España. La cultura*, Madrid, Marcial Pons, 1999

GAUTIER, Théophile, *Caprices et zigzags*, Paris, Victor Lecou Éditeur, 1852

GAUTIER, Théophile, *Histoire du Romantisme. Suivie de Notices Romantiques et d'une étude sur la poésie française. 1830-1868*, Paris, Charpentier et Cie Libraires-Éditeurs, 1874

HUGO, Victor, *Les Orientales*, Paris, J. Hetzel, 1868

HUGO, Victor, *Paris-Guide: par les principaux écrivains et artists de la France*, (4 vols), Paris, Librairie Internationale, 1867

JUDERÍAS, *La leyenda negra. Estudios acerca del concepto de España en el extranjero*, Madrid, Editora Nacional, 1974

LE GENTIL, Georges, *Les revues littéraires de l'Espagne pendant la première moitié du XIXe siècle*, Paris, Hachette, 1909

LEATHERS, Victor *L'Espagne et les Espagnols dans l'oeuvre d'Honoré de Balzac*, Paris, Honoré Champios, 1931

LEE, Muna, *Art in review: reprints of material dealing with art exhibitions directed by Walt Dehner and acquisitions in the University of Puerto Rico, 1929-1938*, University of Puerto Rico, 1937

LOZANO MARCO, José Antonio, *Imágenes del pesimismo. Literatura y Arte en España 1898-1930*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2000

MARCHAN FIZ, Simón. *La estética en la cultura moderna*. Barcelona, Gustavo Gili, 1982

MICHELET, Jules, *La Montagne*, (7ª edición), Paris, Librarie Internationale, 1868

MOYSSÉN ECHEVARRÍA, Xavier y ORTIZ GAITÁN, Julieta, *La crítica de arte en México, 1896-1921: estudios y documentos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999

NIÑO RODRÍGUEZ, Antonio, *Cultura y diplomacia: los hispanistas franceses y España de 1875 a 1931*, Madrid, CSIC, Casa de Velázquez - Société des Hispanistes Français, 1988

OLMEDA, Federico de, *Folklore de Burgos*. Edición de la Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1903. Reedición: Diputación de Burgos, Burgos, 1992

ORTEGA Y GASSET, José, *Obras Completas* (Tomo II), Madrid, Taurus, 2004

ORTIZ ECHAGÜE, José, *Tipos y Trajes de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1930

PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, Madrid, Imprenta A.Pérez Dubrull, 1891

PÉREZ GALDÓS, Benito, *Los condenados. Drama en tres actos, precedido de un prólogo. Represéntose en el Teatro de la Comedia la noche del 11 de diciembre de 1894*. Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1895

PÉREZ GALDÓS, Benito. *Obras completas*, Madrid, Aguilar (1ª Reimpresión de la 1ª edición), 1974

PÉREZ GALDÓS, Benito, *Recuerdos y Memorias*, (Introducción de Federico Carlos Sainz de Robles), Madrid, Tebas, 1975

RAMAUT, Alban y BRANGER, Jean Christophe, *Le Naturalisme sur la scène lyrique, actes du colloque de L'Esplanade-Opéra Théâtre de Saint-Etienne, 7-8 novembre 2003*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, (Collection Expression Contemporaine), 2004

ROQUEPLAN, Nestor, *La Vie parisienne, Regains*, Paris, Michel Lévy frères, 1869

SILVESTRE, Théophile, *Documents nouveaux*, Paris, H. Lévy, 1864

UNAMUNO, Miguel de, *Obras completas*, I, Madrid, Escélicer, 1966

VAN GOGH, Vincent, *Cartas a Theo*, Barcelona, Barral editores, 1972

VARHAEREN, Émile, *Darío de Regoyos: España Negra*, Barcelona, Pedro Ortega, 1899

VV.AA., CEA GUTIÉRREZ, Antonio, ORTIZ GARCÍA, Carmen y SÁNCHEZ CARRETERO, Cristina (Coordinadores), *Maneras de mirar: lecturas antropológicas de la fotografía*, Madrid, CSIC, 2005

7.3.2. VIAJES Y VIAJEROS

AYMES, Jean-René, *Aragón y los románticos franceses (1830-1860)*, Zaragoza, Guara editorial, (Colección básica aragonesa nº 41), 1986

BERCHET, Jean-Claude, *Le Voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIXe siècle*, Paris, Laffont, 1985

BOURNETON, Alain, *El Alto Aragón antes de Briet: 150 años de descubrimiento turístico de Aragón (1750-1904). Aragón, tal y como fue mirado y descrito por sus primeros turistas*, Huesca, Publicaciones y Ediciones del Alto Aragón, 2007

BOURNETON, Alain, *Voyages inédits dans les Pyrénées au XIXe siècle, 1833-1859*, Aspet, Pyrégraph, 2001

CASTILLO MONSEGUR, Marcos, ed., *XXI Viajes (de europeos y un americano, a pie, en mula, diligencia, tren y barco) por el Aragón del siglo XIX*, Zaragoza, Diputaciones Provinciales de Zaragoza, Huesca y Teruel, 1990

CENAU MONTAUT, *L'Espagne inconnue*, Paris, Amyot Éditeur, 1861

CHATTERTON, Lady Henrietta Georgiana María, *The Pyrenees, with Excursions into Spain*, (2 vols), London, Saunders and Otley, 1843

CUVILLIER-FLEURY, *Voyages et voyageurs. 1837-1854*, Paris, Michel

Lévy Frères, 1856

DAVILLIER, Charles (ilustrado por Gustave Doré), *Voyage en Espagne*, Valencia, Albatros Ediciones, Bibliotheca Imago Mundi (nº 1), 1974

DEMBOWSKI, Charles: *Deux ans en Espagne et en Portugal pendant la guerre civile, 1838-1840*, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1841

FORD, Richard, *A Hand-Book for Travellers in Spain, and Readers at Home, describing the Country and Cities, the Natives and Their Manners, the Antiquities, Religion, Legends, Fine Arts, Literature, Sports and Gastronomy, Past and Present, with Notices on Spanish History*, London, JohnMurray, 1845

GAUTIER, Théophile, *Tra los Montes, Voyage en Espagne*, Paris, Victor Magen, 1843

GAUTIER, Théophile, *Quand on voyage*, Paris, Lévy, 1865

HEINE, Henri, *Oeuvres complètes, De tout un peu* (Tomo 12), Paris, Lévy frères, 1867

HOFFMANN, Léon-François, *Romantique Espagne: L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, New Jersey (U.S.A.), Publications du Département de Langues Romanes de l'Université de Princeton, 1961

HUGO, Victor, *En voyage: Alpes et Pyrénées*, Paris, J Hetzel, 1888

JOANNE, Adolphe, *Voyage illustré dans les cinq parties du monde, en 1846, 1847, 1848, 1849*, Paris, Boureaux de l'Illustration, sin fecha

LA BOULINIÈRE, P., *Itinéraire descriptif et pittoresque des Hautes-Pyrénées Françaises*, Paris, Gide, 1825 (3 vol)

MAYAUD, Jean-Luc y BRELOT, Claude-Isabelle (Reunión de textos), *Voyages en histoire: mélanges offerts à Paul Gerbod*, Annales Littéraires de L'Université de Besançon, nº 550. Diffusion, Paris, Les Belles-Lettres, 1995

ORTAS DURAND, Esther, *Viajeros ante el paisaje aragonés (1759-1850)*, Zaragoza, D.P.Z. Institución "Fernando el Católico" (publicación nº 1977), 1999

ORTAS DURAND, Esther y SÁNCHEZ SANZ, Elisa, *Viajeros por La Jacetania (1701-1932). De la Ilustración a la Modernidad*, Jaca, Comarca de la Jacetania, 2009

PARDO, Arcadio, *La visión del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1989

PARIS, Thomas Clifton, *Letters from Pyrenees during Three Months' Pedestrian Wanderings amidst the Wildest of the French and Spanish Mountains in the Summer of 1842*, London, John Murray, 1843

PRINCE DE LA MOSKOWA, *Ascensions au Vignemale*, Paris, Bahelier, 1841

ROBERTSON, Ian, *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España 1760-1855*, Madrid, Editora Nacional, 1976

TAINE, H, *Voyage aux Pyrénées*, 3ª edición, ilustrada por Gustave Doré, Paris, Hachette, 1860

TAINE, Hipólito H., *Viaje a los Pirineos*, Madrid, Espasa Calpe, S.A., Colección Austral, nº 448, 2ª edic, 1963

TOUCHSTONE, *Three Wayfarers. Roadside sketches in the south of France and Spanish Pyrénées*. London, Bell and Daldy, 1859

VASTEL, Edouard, *Guide des voyageurs et des malades aux Eaux-Bonnes, par M. le Dr Édouard Vastel*, Paris, Béchet jeune, 1838

WILSON-BARAU, Juliet, *Manet, E., Voyage en Espagne*, Caen, L'Échoppe, 1988

7.3.3. LOS PIRINEOS- TEMAS DIVERSOS

AA.VV., *Les Français peints par eux-mêmes: encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*. Province, Tome III, Volumen 8, Paris, L. Curmer Éditeur, 1842

ARCO Y GARAY, Ricardo del, *El traje popular altoaragonés. Aportación al estudio del traje regional español*, Huesca, Vicente Campo, 1924

BESSON, Françoise, *Le paysage pyrénéen dans la littérature de voyage et l'iconographie britanniques du XIXe siècle*, Paris, éditions L'Harmattan, 2000

BIARGE, Fernando, *Pirineistas franceses (1871-1895)*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Cultura y Turismo (Colección Viajes y viajeros, nº 5), 2000

BRIET, Lucien, *Bellezas del Alto Aragón (2 Vols)*, Huesca, Diputación Provincial, 1988

BRIVES, Annie, *Pyrénées sans frontière, la vallée de Barèges et l'Espagne du XVIIIe à nos jours* Société d'Etudes des Sept Vallées, Argelès-Gazost, 1984

CAMENA D'ALMEIDA, P, *Les Pyrénées. Développement de la connaissance géographique de la chaîne*, Paris, A. Colin, 1891

CARRIÈRE-PRIGNITZ, Gisèle, *Les Pyrénées, une frontière?*, Paris, L'Harmattan, 2005

CUBERO, José, *L'Invention des Pyrénées*, Pau, Cairn, 2009

DEBARDIEUX, Bernard, "Les montagnes: représentations et constructions culturelles". En: VEYRET, Y. (dir.), *Les montagnes: discours et enjeux géographiques*, Paris, SEDES, 2001

DULOUM, Joseph, *Les Anglais dans les Pyrénées et les debuts du tourisme pyrénéen (1739-1896)*, Lourdes, Les Amis du Musée Pyrénéen, 1970

GORRÍA IPAS, Antonio Jesús, *El valle de Ansó y su traje tradicional*, Zaragoza, Cometa SA, 1999

JARRASSÉ, Dominique, "2000 ans de thermalisme: économie, patrimoine, rites et pratiques". En: *Actas del coloquio celebrado en marzo de 1994 en Royat, Puy-de-Dôme, Aurillac*, Gerbert, Collection Thermalisme et civilization, 1996.

JARRASSÉ, Dominique, *Les thermes romantiques: bains et villégiatures en France de 1800 à 1850*, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, Collection Thermalisme et Civilization, nº 2, 1992

LASSERRE-VERGNE, Anne, *Les Pyrénées centrales dans la littérature française entre 1820 et 1870*, Toulouse, Éché, 1985

LÜDEMANN, G.W., *Les Pyrénées romantiques*, Gurmençon, Monhélios (Collection Les inédits des Pyrénées, nº 2), 2005

MANEROS LÓPEZ, Fernando, El traje popular en la Jacetania. En: Jacetania. La huella de sus gentes. Versión On line:

http://www.aragon.es/DepartamentosOrganismosPublicos/Departamentos/PoliticaTerritorialJusticiaInterior/AreasGenericas/Publicaciones/InformacionTerritorial/ColeccionTerritorio/ci.12_Comarca_La_Jacetania.detalleDepartamento?channelSelected=0 (Consultado el 20/04/2011)

MANEROS LÓPEZ, Fernando, *Estampas de indumentaria aragonesa de los siglos XVIII y XIX*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses (Colección Bal de Bernera, nº 7), 2001

MARSAN, Genéviève (Introd), *Costumes populaires traditionnels des Pyrénées*, Lourdes, Musée Pyrénéen, Ville de Lourdes, 1987

MONSERRAT ZAPATER, Octavio, *El Balneario de Panticosa (1826-1936). Historia de un espacio de salud y ocio en el Pirineo aragonés*. Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 1998

RAMOND DE CARBONNIÈRES, Louis, *Observations faites dans les Pyrénées*, Paris, Belin, 1789

RAMOND DE CARBONNIÈRES, Louis, *Voyages au Mont-Perdu et dans la partie adjacente des Hautes-Pyrénées*, Paris, Belin Imprimeur-Libraire, 1801

RUSSELL, *Souvenir d'un montagnard*, Toulouse, Privat, 1930

SAINT-LÈVE, Nanou, *Les femmes à la découverte des Pyrénées: les curistes, voyageuses, sportives, artistes et savantes aux XVIIIe et XIXe siècles*, Toulouse, Privat, 2002

SCHRADER, Franz, *Pyrénées (2 tomos)*, Toulouse, É.Privat, Paris, E. Didier, 1936

SOULET, Jean-François, *Les Pyrénées au XIXe siècle, l'éveil d'une société civile*, Bordeaux, Sud-Ouest, 2004

TUCOO-CHALA, Pierre, DESPLAT, Christian y PAPY, Michel, *Histoire de Pau*, Toulouse, Privat, 1989

VV.AA. (Bajo la dirección de Vincent Berdoulay), *Les Pyrénées, lieux d'interaction des savoirs (XIXe –début du XXe s.)*, Paris, Éditions du CTHS, 1995

VV.AA. *La Montagne et l'homme: aspects littéraires, aspects pyrénéens* (4e Colloque de littérature régionale, Pau, 29 et 30 novembre 1985), Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1986

VV.AA., *Localismo, costumbrismo y literatura popular en Aragón: V curso sobre lengua y literatura en Aragón*, Zaragoza, D.P.Z. Institución Fernando el Católico, 1999

VVAA., *Les Pyrénées*, Toulouse, Privat, 1974

7.3.4. MONOGRAFÍAS SOBRE ARTISTAS Y CRÍTICOS

AL AUX, Gisèle y AL AUX, Jean-Pierre, *La dynastie des Alaux*, Cloître Imprimeurs, Saint-Thonan, 1994

AL ONE, Sophie Peyre, *Eugène Devéria d'après des documents originaux 1805-1865*, Paris, Fischbacher, 1887

ANCELY, René, *La Vie pyrénéenne d'Eugène Devéria*, Pau, G. Lescher-Moutoué, 1940

BENESCH, R, *Le regard de Théophile Gautier*, Zurich, Juris Verlag, 1969

BOSCHOT, A., *Les peintres orientalistes et Théophile Gautier*, Paris, Institut de France, 1945

BOURNETON, Alain, *Gavarni: un artiste aux Pyrénées*, Toulouse, Milan, Collection Bibliothèque des Pyrénées, 1993

BUELGA LASTRA, María Luz, *Dibujos de Joaquín Sorolla*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2000

BREY, María. *Viaje a España del pintor Henri Regnault (1868-1870)*, Valencia, Castalia, 1949

BURTY, Philippe, *Lettres de Eugène Delacroix (1815 a 1863)*, Paris, A. Quantin Imprimeur-Éditeur, 1878

CAMBON, Jean, *Un grand peintre bigourdan, Louis Antoine Capdevielle 1849-1905*, Académie de Lourdes , Lourdes, 2001

(CAROLUS.DURAN) SCOTTEZ-DE WAMBRECHIES, Annie, *Carolus-Duran, 1837-1917*, Lille (France). Musée des beaux-arts, Toulouse, Musée des Augustins, Réunion des musées nationaux, 2003

CARRÉ, Albert, *Souvenirs de Théâtre*, Paris, Edit. R.Favart, 1950

CLARK, T.J. *Une image du peuple, Gustave Courbet et la révolution de 1848*, Art Edition, Paris, 1991

CAZALIS, Henri, *Henri Regnault; sa vie et son oeuvre*, Paris, A.Lemerre, 1872

DE BERYES, Ignacio, *Ignacio Zuloaga o una manera de ver España*, Barcelona, Iberia, 1944

DE GONCOURT, Edmond y Jules, *Gavarni, L'Homme et l'oeuvre*, Paris, Ernest Flammarion, 1925

DE LA PUENTE, Joaquín, SAÍZ DE LUCA DE TENA, Jesús y VÁZQUEZ GARRIGA, María, *Carlos Vázquez*, Ciudad Real, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 1990.

DUPLESSIS, Georges, *Gavarni Étude par Georges Duplessis ornée de quatorze dessins inédits*, Paris, Rapilly Libraire et marchand d'estampes, 1876

ESTIGNARD, A, *Gustave Courbet. Sa vie, ses oeuvres*, Besançon, Typographie et Lithographie Delagrangé Louis, 1896

FRIED, Michael, *Le réalisme de Courbet: esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1993

GALICIA, André, *Le Haut Aragon vu par Lucien Briet*, Aureilhand, Imp.J.C.Bihet, 1986

- GAUTHIER, Maximilien, *La Vie et l'Art romantiques. Achille et Eugène Devéria*, Paris, Floury, 1925
- GOBILLOT, René, *Les Samedis de Charles Jouas: Un portrait par Henri Royer et quatre eaux-fortes du Maître*, Paris, Maurice Lalau, 1936
- HÉDIARD, Germain, *Les Maîtres de la lithographie. Camille Roqueplan*, Le Mans, Impr. de E. Monnoyer, 1894.
- JAMET, Christian, *Antigna ou la passion des humbles*, Orléans, Les Éditions DEMETER, 2007
- JERROLD, William Blanchard, *Life of Gustave Dore*, Londres, W.H. Allen & Co, 1891
- JOUBIN, Andre (Selección), *Correspondance général d'Eugène Delacroix*, Paris, Librairie Plon, 1937
- KLUMPKE, Anna, *Rosa Bonheur: Sa vie. Son oeuvre*, Paris, Flammarion, 1908
- LAFENESTRE, Georges, *Paul Huet (1803-1869) d'après ses notes, sa correspondance, ses contemporains. Documents recueillis et précédés d'une notice biographique par son fils René Paul Huet*, Paris, Librairie Renouard. H. Laurens Éditeur, 1911
- LAFUENTE FERRARI, Enrique, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga* (2ª edición corregida y aumentada), Madrid, Revista de Occidente, 1972
- LAPARRA, Raoul, *Bizet et l'Espagne*, Collection Les grands musiciens par les maîtres d'aujourd'hui, n° 7, Paris, Librairie Delagrave, 1935
- LE PELLEY FONTENY, Monique, *Léon Augustin L'hermite (1844-1925). Catalogue raisonné*, Le Cercle d'Art Contemporain, Paris, 1991
- LEROY, P.A, *Alexandre Antigna, Peintre*, Orléans, H. Herluisson Libraire-Éditeur, 1892
- MARCHAL, Gaston-Louis, *Jean Jaurès et les arts plastiques*, Castres, impr. J.Mas, 1984
- MARIE, ARISTIDE, *Alfred et Tony Johannot: peintres, graveurs et vignettistes*, Paris, H. Floury, Collection: La vie et l'art romantiques, 1925
- MILHOU, Mayi, *Ignacio Zuloaga (1870-1945) et la France*, Saint Loubes, Graphilux, 1981
- ORTIZ MACEDO, Luis, *Édouard Pingret, pintor romántico del siglo XIX*, México D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes México, Dirección General de Publicaciones, 2004
- ORTIZ MACEDO, Luis, *Edouard Pingret: un pintor romántico francés que retrató el México del mediar del siglo XIX*, México, Fomento Cultural Banamex, 1989
- PALACIO GAROZ, Miguel Angel. *El hispanismo musical de Raoul Laparra y Henri Collet: dos discípulos franceses de Federico Olmeda en Burgos. Discurso de ingreso del académico numerario Ilmo. Sr. D. Miguel Angel Palacios Garoz, pronunciado el 20 de abril de 1999*, Burgos, Institución Fernán González, 1999
- PLESSIER, Ghislaine, *Ignacio Zuloaga et ses amis français*, Paris, L'Harmattan (Collection Recherches et documents. Espagne), 1995
- ROBAUT, Alfred, *L'oeuvre complet de Eugène Delacroix: peintures, dessins, gravures, lithographies*, Paris, Charavay Frères, 1885
- ROGER MILÈS, L., *Rosa Bonheur Sa vie-son oeuvre*. Paris, Société D'Édition

Artistique, 1900

ROGERS, Douglas M. (ed.), *Benito Pérez Galdós*; Madrid, Taurus (Colección El escritor y la crítica), 1979.

SAULE-SORBÉ (Dir), Hélène, *Orographes: hommages à Franz Schrader*, Serres-Castet, Ed. de Faucompret, 1994

SAULE-SORBÉ, Hélène (Dir), *Franz Schrader: 1844-1924: l'homme des paysages rares*, Pau, Pin à crochets, 1997

SÉAILLES, Gabriel, *Alfred Dehodencq: histoire d'un coloriste*, Paris, P. Ollendorff Éditeur, 1885

SÉRULLAZ, Maurice, 1845. *Eugène Delacroix aux Pyrénées*, (Dessins et aquarelles présentés par Claudine Ganeval et Pierre Caillaux-Lamicq), Lourdes, Les Amis du Musée Pyrénéen, 1975

SNELL, Robert, *Théophile Gautier, A Romantic Critic of Visual Art*, New York, Oxford University Press, 1982

STANTON, Theodore, *Reminiscences of Rosa Bonheur*, New York, John A. Seaverns editor. D. Appleton and Company, 1910

STRYIENSKI, Casimir, *Une carrière d'artiste au XIXe siècle, Charles Landelle, 1821-1908*, Paris, Émile-Paul, 1911

TORRES-GARCÍA, Joaquín, *Historia de mi vida*, Barcelona-Buenos Aires, Editorial Paidós, 1990

VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel, *Histoire d'un dessinateur, comment on apprend à dessiner*, Paris, J. Hetzel, 1879

WORMS, J., *Souvenirs d'Espagne, impressions de voyages et croquis. Ouvrage illustré de 53 gravures et 8 planches hors texte, d'après les dessins et les peintures de l'auteur*, Paris, Librairie H. Floury, 1906

7.3.5. CATÁLOGOS MONOGRÁFICOS DE EXPOSICIONES DE ARTISTAS Y CRÍTICOS

(ACÍN, Ramón) GARCÍA GUATAS, Manuel (Dirección), *Ramón Acín: 1888-1936*, Huesca, Diputación de Huesca; Zaragoza, Diputación de Zaragoza , 1988

(ANTIGNA, Alexandre) *Jean-Pierre-Alexandre Antigna (Orléans, 1817-Paris, 1878)*, Musée des Beaux-Arts d'Orléans, 26 octobre 1978-3 enero 1979 (catalogación por OJALVO, David), Orléans, Musée des beaux-arts, 1978

(BERTHOUD, Léon) GODET, Philippe, *Exposition des oeuvres de Léon Berthoud: notice biographique et catalogue de l'exposition*, Neuchâtel, Galerie Léopold Robert, mai-juin 1892

(BONHEUR, Rosa) *Rosa Bonheur*, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux (24 mayo a 31 agosto 1997), Musée de l'École de Barbizon (19 septiembre a 18 noviembre 1997), Dahesh Museum de New York (16 diciembre 1997 a 21 febrero 1998). Musée des beaux-arts de Bordeaux. Bordeaux, William Blake and co éd., 1997 (Textos RIBEMONT, Francis y FOUCART, Bruno)

(CAPDEVIELLE, Louis) *Louis Capdevielle. Peintre Pyrénéen 1849-1905*, Société Académique des Hautes Pyrénées, Musée Pyrénéen, Lourdes, 2004 (Textos. CASSOU, Jean y MARSAN, Geneviève)

(COMPAIRÉ, Ricardo) *Ricardo Compairé (1883-1965). El trabajo del fotógrafo.*

Diputación de Huesca y Sala de exposiciones del Centro Cultural de Ibercaja, Huesca 18 de diciembre de 2009-31 de enero de 2010, Huesca, 2009 (Textos, CARBÓ, Enrique)

(DAUZATS, Adrien) GUINARD, Paul, *Dauzats et Blanchard, peintres de l'Espagne romantique*, Bordeaux, Les Impressions Belle Nef, 1967

(DAUZATS, Adrien) PLESSIER, Ghislaine, *Adrien Dauzats ou La tentation de l'Orient: catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, Bordeaux, Musée des beaux-arts, William Blake and Co éd., 1990

(DELACROIX, Eugène) *Delacroix. De la idea a la expresión (1798-1863)*, Madrid, Fundación La Caixa/Ediciones El Viso, 2011 (Texto VV.AA.)

(DEVÉRIA, Eugène) *Eugène Devéria (1805-1865)*, Pau, Musée des Beaux-Arts, 1965 (Textos de OJALVO, David)

(DEVÉRIA, Eugène) *Eugène Devéria 1805-1865*, Musée nationale du château de Pau (*La peinture et l'histoire*) y Musée des Beaux-Arts de Pau (*Variations sur les genres artistiques*) del 17 de diciembre de 2005 y el 19 de marzo de 2006, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Gand (Bélgica), 2005 (Textos. VV.AA.)

(DORÉ, Gustave) DUPLESSIS, Georges (Biografía), *Catalogue des dessins, aquarelles et estampes de Gustave Doré: exposés dans les salons du Cercle de la librairie, mars 1885*, Paris, Cercle de la librairie de l'imprimerie, 1885

(DORÉ, Gustave), *Gustave Doré 1832-1883*, Musées de Strasbourg, 1982

(GAUTIER, Théophile) GUÉGAN, Stéphane y YON, Jean-Claude, *Théophile Gautier, la critique en liberté*, Catálogo de la exposición presentada en el Musée d'Orsay, París 18 de febrero a 18 de mayo de 1997

(GAVARNIE, Paul) *Gavarni*, Pau, Musée des Beaux-Arts, 1954 (Introducción de DEBAISIEUX, Françoise)

(JOUAS, Charles) *Charles Jouas (1866-1942). Un artiste aux Pyrénées*, Musée Pyrénéen, Château-Fort de Lourdes (1 julio a 26 septiembre de 1992)

(LANDELLE, Charles) *Charles Landelle (1821-1908)*, Musée du Vieux-Château et Chapelle Saint-Julien, Laval, 25 junio a 13 septiembre de 1987

(LAPARRA, William) *William Laparra (1873-1920)*, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux (10 enero a 23 febrero de 1997). (Textos de RIBETON, Olivier, RIBEMONT, Francis, CAUSSIMONT, Gérard y BERGEON, Annick), Bordeaux, W.Blake & Co, 1996

(LATOUR, Joseph) *Joseph Latour (1806-1863), dessins d'un peintre voyageur de Toulouse en Espagne*, Musée des Beaux-Arts de Gaillac, (5 de febrero-9 de mayo de 2011)

(LEJEUNE, Louis-François), *Les Guerres de Napoléon. Louis François Lejeune, général et peintre*, Editions Hazan, 2012 Versailles, Château de Versailles, 14 febrero-3 mayo 2012). (Comisaria: BAJOU, Valérie)

(MANET. Édouard) *Manet, l'inventeur du Moderne*, Musée d'Orsay, París, 2011 (5 de abril a 17 de julio de 2011) (Comisario GUÉGAN, Stéphane), Musée d'Orsay / Editions Gallimard, 2011

(PELEGRÍN, Santiago) *Santiago Pelegrín. 1925-1939, Los límites de la utopía, Zaragoza*, Gobierno de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, Museo Pablo Gargallo, 1995 (Comisario: BONET, Juan Manuel)

(RIXENS, Jean André), *Du Comminges à Paris entre Académisme et*

Impressionnisme. A. Rixens, Musée de Saint-Gaudens, 1988 (Textos: MANGE, Christian)

(SOROLLA, Joaquín) VV.AA: *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*, Fundación-Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 1998

(VÉLAZQUEZ, Diego) *Velázquez et la France: la découverte de Velázquez par les peintres français*, Musée Goya, Castres (9 julio a 3 octubre1999) (Textos. AUGÉ, Jean-Louis)

(VIOUET-LE-DUC, Eugène) *Eugène Viollet-Le-Duc. Voyages aux Pyrénées, 1833. Lettres à son père et journal de route*. Dessins, lavis et acuarellas de l'auteur, preface de Geneviève Viollet-Le-Duc, Lourdes, Les Amis du Musée Pyrénéen, 1972 (Introd. de LAMICQ, Pierre C.)

(VIOUET-LE-DUC, Eugène) *Viollet-Le-Duc et la montagne*, Glénat, Grenoble, 1993 (Textos de FREY, P.A. y GRENIER, Lise)

(ZULOAGA, Ignacio) *Exhibition of paintings by Ignacio Zuloaga under the auspices of Mrs. Philip M. Lydig with foreword by John S. Sargent*, Noviembre de 1916 a mayo de 1918, New York, Redfield-Kendrick-Odell Co Printers, 1916 (Texto. BRINTON, Christian)

(ZULOAGA, Ignacio) VV.AA. *Five essays on the art of Ignacio Zuloaga, Hispanic Society of America, 1909 of the Exhibition of the Paintings by Ignazio Zuloaga at the invitation of The Hispanic Society of America*, New York City, Marzo-Abril de 1909

7.3.6. CATÁLOGOS DE SUBASTAS

ANÓNIMO, *Cadres XIXe & XXe siècles, dessins & tableaux, atelier William Laparra, divers fonds d'atelier: vente, samedi 25 mars 2006 à 10h30 et 14h30*, Abbaye aux Dames, Saintes, Ed. J.-R. Geoffroy & Y. Bequet, 2006

ANÓNIMO, *Catalogues des tableaux, dessins et gravures de Tony, Alfred Johannot et autres...dont le vente sera faite après le décès de M. Tony Johannot...* Paris, Schroth, 1852

DETRIMONT, Paul, *Catalogue de tableaux par feu Alexandre Guillemain...* Paris, Yves Renou, Maulde et Cock. 1881

LOUDUN, Eugène, *Antigna, Catalogue de la vente qui aura lieu par suite du décès de Antigna. Ses tableaux, études et croquis*, Hôtel Drouot Sales nº 8 y 9, Le jeudi 13 et vendredi 14 juin 1878, Paris, 1878

ROGER-MILÈS, Léon, *Catalogue des tableaux et aquarelles provenant de l'atelier de F. de Vuillefroy*, Paris, Galerie G. Petit, 1907

ANÓNIMO, *Atelier Henri D'Estienne (25/03/1998)*, Drouot Richelieu. Salle nº 10, Paris, Mes Gros et Delettrez, 1998

7.3.7. CATÁLOGOS DE LOS SALONES PARISINOS Y PROVINCIALES FRANCESES, EXPOSICIONES INTERNACIONALES, ETC

ABOUT, Edmond, *Salon de 1866*, Paris, Librairie de L.Hachette et Cie, 1867

ANÓNIMO, *Exposition des Amis des Arts de Saint-Quentin et du Département de l'Aisne, Exposition de 1877, 22 septembre au 1º novembre. Explication des oeuvres exposés*, Saint-Quentin, Imprimerie Ch. Poette, 1877

ANÓNIMO, *Exposition des Produits de l'Industrie et des Arts dans la ville d'Amiens*. 1836. Amiens, Imprimerie de J. Boudon-Caron, 1836

ANÓNIMO, *Exposition des produits des Beaux-arts et de l'industrie*, Toulouse, 1885

ANÓNIMO, *Exposition Générale des Beaux-Arts. 1851. Catalogue explicatif. 3ª edición*, Bruxelles, Imprimerie de G. Stapleaux, 1851

ANÓNIMO, *Exposition Nationale des Beaux-Arts. Exposition de 1891. Catalogue illustré*. Paris, Lemerrier & Cie, 1891.

ANÓNIMO, *Exposition Universelle Internationale de 1878, À Paris. Catalogue Officiel publié par le Commissariat Général. Tome I. Groupe I, Oeuvres d'Art, 3ª edición*. Paris, Imprimerie Nationale, 1878

ANÓNIMO, *Ministère de l'Instruction Publique des Cultes et des Beaux-Arts. Direction des Beaux-Arts. Salon de 1875. 92 Exposition Officielle*, Paris, 1875

ANÓNIMO, *Ministère de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts, Salon de 1869, 87 Exposition Oficelle*, Paris, 1869

ANÓNIMO, *Salon de 1852*, soixante-quinzième exposition des ouvrages des artistes vivants, Paris, Vinchon, 1852

ANÓNIMO, *Salon de 1857. Soixante-dix-huitième expositions des ouvrages des artistas vivants*, Paris, Charles de Mourgues Frères, successeurs de Vinchon, 1857

BASCHET (editor), *Société des Artistes Français. Catalogue illustré du Salon* (Volumen 7), Paris, Ludovic Baschet, 1885

BASCHET (editor), *Catalogue illustré. Salón de 1891*, Paris, Ludovic Baschet éditeur, 1891

BASCHET (editor), *Catalogue illustré. Salón de 1892*, Paris, Ludovic Baschet éditeur, 1892

BASCHET (editor), *Catalogue illustré. Salón de 1893*, Paris, Ludovic Baschet éditeur, 1893

BASCHET (editor), *Catalogue illustré. Salón de 1894*, Paris, Ludovic Baschet éditeur, 1894

BASCHET (editor), *Catalogue illustré. Salón de 1895*, Paris, Ludovic Baschet éditeur, 1895

BASCHET (editor), *Catalogue illustré. Salón de 1896*, Paris, Ludovic Baschet éditeur, 1896

BASCHET (editor), *Catalogue illustré. Salón de 1897*, Paris, Ludovic Baschet éditeur, 1897

BÉNÉDITE, Léonce, *Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris. Rapports du Jury International*, Introduction générale, Tomo 1º, 2ª Parte, Beaux-Arts, Paris, Imprimerie Nationale, 1904

BURGER, W, *Salons de T.Thoré (1844-1845-1846-1847-1848)* Paris, Librairie Internationale, 1868

CHAMPFLEURY, *Œuvres posthumes de Champfleury: 1846-1851* (Introducción de Jules Troubat), Paris, A. Lemerre, 1894

DE GONCOURT, Jules et Edmond, *Études d'art: le Salon de 1852, La peinture à l'exposition de 1855*, Paris, Flammarion, 1893

DE LA ROCHENOIRE, J., *Exposition Universelle des Beaux-Arts. Le Salon de 1855*

(2^o parte), Paris, Martinon Libraire-Éditeur, 1855

DU CAMP, Maxime, *Le Salon de 1857*, peinture, sculpture.. Paris, Librairie Nouvelle, 1857

DUMAS, F.-G., *Salon de 1879, Catalogue illustré*, Paris, Baschet Libraire, 1879

DUMAS, F.-G. (dir), *Catalogue illustré. Salon de 1882*, Paris, Baschet, 1882

DUMAS, F.-G. (dir), *Catalogue illustré. Salon de 1883*, Paris, Baschet, 1883

DUMAS, F.-G. (dir), *Catalogue illustré. Salon de 1884*, Paris, Baschet, 1884

DUMESNIL, M.H, *Le Salon de 1859*, Paris, V.E. J. Renouard, 1859

DUVIVIER, J.H., *Salon de 1859: indiscretions*, Paris, Dentu Libraire-Éditeur, 1859

GAUTHIER, Théophile, *Abécédaire du Salon de 1861*, Paris, E. Dentu, 1861

HAMEL, Maurice, *The Salons of 1905*, Paris, Goupil & Cie, 1905

JAHYER, F., *Deuxième étude sur les Beaux-Arts, Salon de 1866*” Paris, Librairie Centrale, 1866

MANTZ, Paul, *Salon de 1847*, Paris, Ferdinand Sartorius Éditeur, 1847

SCHEFER, Gaston, *Le Salon de 1897*, Paris, Goupil & Cie, 1897

Société des artistes français, *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Musée Royal, le 1er mars 1837*, Paris, Vinchon, 1837

Société des artistes français, *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Musée Royal, le 1er mars 1838*, Paris, Vinchon, 1838

Société des artistes français, *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, et lithographie des artistes vivants, exposés au Musée Royal le 1er Mars 1839*, Paris, Vinchon, 1839

Société des artistes français, *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, et lithographie des artistes vivants, exposés au Musée National du Louvre le 15 Mars 1848*, Paris, Vinchon, 1848

Société des artistes français, *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure....des artistes vivants esposés au Palais des Champs Elysées le 15 avril 1859*, Paris, Charles de Hourgues Frères, Imprimeurs des Musées Impériaux, 1859

Société des amis des arts de Nancy et de Strasbourg. *Exposition de 1866. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure et lithographie d’artistes vivants dans les salles de l’Université*, Nancy, Typographie A. Leapge, 1866

Société des Artistes Français, *Catalogue Illustré du Salon de 1904*, Paris, Bibliothèques des Annales, 1904

Société des Artistes Français, *Catalogue Illustré du Salon de 1905*, Paris, Bibliothèque des Annales, 1905

Société des Artistes Français, *Catalogue Illustré du Salon de 1907*, Paris, Bibliothèque des Annales, 1907

Société pour l’encouragement des Beaux-Arts dans la ville de Gand, *XXVI Exposition Nationale et Triennale de Gand. Salon de 1865. Notice sur les tableaux et les objets d’arts exposés au Palais de l’Université*, Gand, Imprimerie de Eug. Vanderhaeghen, 1865

STEVENS, Arthur, *Le Salon de 1863, suivi d'un étude sur Eugène Delacroix, et d'une notice sur le prince Gortschakow*, Paris, Librairie Central, 1866

THORÉ, T, *Le Salon de 1846, précédé d'une lettre a George Sand*, Paris, Alliance des Arts, 1846

THORÉ, T, *Le Salon de 1847, précédé d'une lettre a Firmin Barrion*, Paris, Alliance des Arts, 1847

VERGNAUD, Amand-Denis, *Examen du Salon de 1834, par A.-D. Vergnaud*, Paris, Delaunay, 1834

VÉRON, Th, *Mémorial de l'art et des artistes de mon temps. Le Salon de 1876*, Paris, Chez l'Auteur, 1876

VV.AA., *Catalogo Official da Exposição Internacional do Porto em 1865*, Oporto, Typographia do Commercio, 1865

VV.AA., *United States Centennial Commission. International Exhibition. 1876 Official Catalogue. Part II. Art Gallery, Annexes, and Out-Door Works of Art. Department IV.-- Art. Sixth and Revised Edition. Philadelphia, Centennial Catalogue Company, John R. Nagle and Company, Riverside Press, Cambridge (Mass.), 1876*

7.3.8. ARTÍCULOS REVISTAS Y NOTICIAS PERIODÍSTICAS

7.3.8.a. Artistas

ALVÁREZ Y ADÉ, Julio, *Semanario Pintoresco Español*, nº 5, Madrid, 30 de enero de 1853 (Ilustrado por la xilografía *Los montañeses de Aragon*, firmada por Sanchez), p.36

ANCELY, René, *"Un voyage d'Eugène Delacroix aux Pyrénées (juillet-août 1845)"* Extracto del *Bulletin pyrénéen* de enero a junio de 1937, Pau, Imprimerie Marrimpouey jeune, 1937

ANÓNIMO, "Beaux-Arts. Antigna-Delacroix", *Journal illustré de l'Exposition Toulousaine*, Nº 15, Toulouse, 6 de agosto de 1865

ANÓNIMO, *"Domingo de Ramos en el valle de Ansó"*, *La Esfera*, Año VII, nº 339, Madrid, 3 de julio de 1920

ANÓNIMO, "Estudio de Rosa Bonheur", *La Ilustración, Periódico Universal*, Madrid, Nº 202, Sábado 28 de enero de 1853

ANÓNIMO, "Exposiciones. La vida artística", *El Sol*, Madrid, 22 de noviembre de 1928

ANÓNIMO, "Información de Arte, Exposición Gárate", *La Voz*, Año IX, nº 2311, Madrid, 17 de marzo de 1928, p.3.

ANONIMO, "Études historiques. Esteban Murillo par une contemporaine", *Le Musée des familles-Lecture du soir*, 1ère série, Livraison nº 21, 5ème Volume, Paris, 1er Janvier 1838, Pp.161-168

ANÓNIMO, "J.R., Brascassat", *Gazette des Beaux-Arts.Courrier europeen de l'Art et de la Curiosité*, Paris, 1868, p.575

ANÓNIMO, "Labourage nivernais", *La Esfera*, Nº 237, Madrid, 13 de julio de

1938

ANÓNIMO, "Paisaje con carneros, para copia, al dibujo, o bordado", *La Moda Elegante Ilustrada, Periódico de las Familias*, Año XXII, Nº 8, Madrid

ANÓNIMO, "Tipos españoles. Chesa, mujer del valle de Ansó". *La Ilustración Artística*, nº 551, Barcelona, 18 de julio de 1892, p.455

ANÓNIMO, "Un aragonés" (xilografía de Jonnard), *La Ilustración Artística*, Barcelona, 2 de febrero de 1884

ANÓNIMO, «Los contrabandistas», *Semanario Pintoresco Español*, nº 29, Madrid, 1836, Pp. 239-240

ANÓNIMO, Blanco y Negro, Nº 1571, Madrid, 26 de junio de 1921

ANÓNIMO, *El Mundo Pintoresco. Ilustración Española*, Año 3º nº 26, Madrid, 21 junio 1860, p. 201

ANÓNIMO, *El Semanario Pintoresco Español. Lectura de las Familias-Enciclopedia Popular* (dirigida por Ángel Fernández de los Ríos), nº 1, Madrid, 2 de enero de 1853, p.1

ANÓNIMO, *El Semanario Pintoresco Español. Lectura de las Familias-Enciclopedia Popular*, Vols. 17-18, Madrid, 1852, p.56

ANÓNIMO, *La Esfera*, Año I, nº 13, 28 de marzo de 1914

ANÓNIMO, *La España*, Madrid, 3 de marzo de 1867

ANÓNIMO, *La Iberia*, Madrid, 1 de enero de 1857

ANÓNIMO, *La Ilustración Artística*, Barcelona, 12 de marzo de 1906.

ANÓNIMO, *La Ilustración de Madrid*, Tomo I, Madrid, 1870

ANÓNIMO, *La Ilustración*, Madrid, 5 de junio de 1852

ANÓNIMO, *Le Mémorial des Pyrénées*, nº 104, 27 de julio de 1845

ANTIGNA, Alexandre, "Une fontaine à Anso (Haut-Aragon). Dessin de Janet Lange d'après le tableau de M.Antigna", *Le Magasin Pittoresque*, Paris, Édouard Charton, Año 33, 1865, p.93

ARAGÓN ARTÍSTICO, "Un aragonés. Cuadro de Dannat", *Aragón Artístico, Revista musical y literaria*, Zaragoza, Félix Villagrasa editor, 30 de octubre de 1888, Año I, nº 3, p. 7

BASCHET, Amand, "M. Edmond Hédouin", *L'Artiste*, Paris, 15 de abril 1854, 5ª serie, tomo XII, Pp. 86-88

BATCAVE, Louis, "Les Béarnais dans l'œuvre du peintre Camille Roqueplan", *Revue historique et archéologique du Béarn et du Pays basque*, Nºs de enero y febrero de 1910

BATCAVE, Louis, "Paul Huet en Béarn", *Revue historique du Béarn et du Pays Basque*, Tomo II, 1911

BÉNÉDITE, Léonce "Léon Bonnat (1833-1922)", *Gazette des Beaux-Arts*, vol. VII, n.º 733, Paris, enero de 1923, Pp. 1-15

BIÉMONT, René, "Les Artistes Orléanais à l'exposition de 1867", *Annales Religieuses et Littéraires de la Ville et du Diocèse d'Orléans (Tomo VII)*, Orléans, 1867, Pp. 595-598

BLANC, Charles, "Viollet-Le-Duc", *Le Temps*, Paris, 2 de noviembre de

1879

BOUVY, Eugène, "L'Exposition William Laparra à la Salle Imberti". Burdeos: *Revue Philomatique de Bordeaux et du Sud-Ouest*, Diciembre 1908, Bordeaux, 1909

CAMPO, Ramón J, "La modelo de Sorolla", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 30 de agosto de 2009

CAPITAINE, Louis, "Éloge funèbre du Secrétaire général de la Société Artistique du Cantal", *La Montagne*, 9 de septiembre de 1920

CAZAURANG, Jean-Jacques, "Peyrenère en vallée d'Aspe, regards sur vingt siècles d'histoire" II, *Pyrénées*, nº 210, 2002

DAYOT, Armand, "William T. Dannat", *Craftman*, 6 de mayo de 1907, Pp.154-161

DELAMARE, J, « La famille Alaux: trois siècles au service des arts », *Bulletin de la Société Historique et Archéologique d'Arcachon et du Pays de Buch*, nº 71, 1º trim, Arcachon, 1992

DE CURZON, Henri, "Un disparu. William Laparra. A propos d'une exposition de son atelier", *La Nouvelle Revue*, Tomo 53, nº 213, (4ª serie, 4ª livraison), Paris, Mayo-junio de 1921, Pp. 343-348

DE JAILIN, Olivier, "Les Voceri", *Le Monde Illustré*, 8e année, nº 390, Paris, 1er octobre 1864, p.212

DE MONDENARD, Anne, « Entre romantisme et réalisme. Francis Wey (1812-1882), critique d'art », *Études photographiques*, 8 de novembre 2000. Puesto en línea el 15 de septiembre 2008. URL :

<http://etudesphotographiques.revues.org/index224.html>. Consultado el 20 de septiembre de 2010.

DE PAROY, S, "Rosa Bonheur", *La Moda Elegante Ilustrada, Periódico de las Familias*, Año XXV, nº 15

DE SAINT-SANTIN, M, J.R. Brascassat, "Gazette des Beaux-Arts. Courrier europeen de l'Art et de la Curiosité", Paris, 1868, p. 576

DE VALDEAVELLANO, Luis G., "La Exposición Nacional de Bellas Artes. III. La Pintura", *La Época*, Año LVIII, nº 26.966, Madrid, 10 de junio de 1926

DESPORT, G., « Eugénie Gallian, peintre bayonnais et...Baronne (1807 – 1896) », *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne*, Nº 154, Bayonne, 1999

DOREL-FERRÉ, Gracia, "Le peintre Léon L'Hermitte: une gloire méconnue de l'Aisne (1844-1925)", *Mémoires de la Fédération des Sociétés d'Histoire et d'Archéologie de l'Aisne*, Société historique de Haute-Picardie, Laon, 1998, Pp.131-145

DU PAYS, Joseph, "La Messe à Béost, le dimanche (d'après Ch. Landelle)", *L'Illustration*, Vol. 30, Paris, 8 de agosto de 1857

ÉNAULT, Louis, « Antigna », *Le Figaro*, 24a serie, nº 162, Paris, 11 Junio de 1878

FAGE, René, "François-Emile de Lansac, peintre d'histoire, de genre et de portraits, 1803-1890". Extracto del *Bulletin de la Société des lettres, sciences et arts de la Corrèze*, 1ª livraison, enero, febrero, marzo de 1890,

Tomo 12, Tulle, Impr. de Crauffon, 1890, Pp.179-185.

FERNÁNDEZ BREMÓN, José, "Crónica General", *La Ilustración Española y Americana*, Año XXIII, nº XXXIII, Madrid, 8 de septiembre de 1879

FONQUERNIE, Laurent, "*Espagnoles d'Edmond Suau: un plagiaire au Salon de 1904?*". Versión Digital: <http://www.latribunedelart.com/em-espagnoles-em-daeur-tm-edmond-suau-un-plagiaire-au-salon-de-1904-article001718.html> (puesto en línea el 2/06/2008)

GAUTIER, Théophile, "Gavarni, Gustave Doré", *L'Artiste*, Paris, 20 de diciembre de 1857

GAUTIER, Théophile, "Gustave Doré", *L'Artiste*, 6ª serie, Tomo 3º, 2e livraison, Paris, 21 de diciembre de 1856, Pp.17-19

GAVELLE, Robert, "Le peintre Charles Landelle et le sculpteur Ernest Christophe. Oeuvres luchonnaises", *Revue de Comminges*, Société des Études du Comminges, Saint-Gaudens, 1984, Pp. 251-264

GUINARD, Paul, "Un pintor romántico francés en Aragón: Adrien Dauzats", Seminario de Arte Aragonés, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.) de la Excma. Diputación Provincial, Zaragoza, 1957

HANNOOSH, M. Hannoosh, "Between Ingres, Delacroix and the Pre-Raphaelites: a (no longer) anonymous French painter in Italy", *Burlington Magazine*, mayo de 2008, Nº 1262, CL (2008), Pp. 301-311

HAUTECOEUR, Louis, "Exposition Georges Berges (Galerie Allard)", *La Chronique des arts et de la curiosité*, nº 12, Paris, 21 mars 1914, p. 91

HERAUT, Jules, "Raymond-Marc Lagarrigue, peintre tarbais (1795-1870)", *Bulletin de la Société Académique des Hautes-Pyrénées*, años 1973-1974, Pp. 42-46

HESPERIA, "Arte y Artistas", *Gran Vida*, Madrid, 1 de diciembre de 1922.

HESPERIA, "Arte y Artistas", *Gran Vida*, Año XXI, nº 238, Madrid, 1 de septiembre de 1923

KLEINERT, Annemarie, "Les debuts de Gavarni, peintre des moeurs et des modes parisiennes", Paris, *Gazette des Beaux-Arts*, nov. 1999, Pp. 213-224

LAFOND, Paul, "William Laparra", *L'Art et les Artistes*, Tomo 10, Octubre 1909-marzo 1910, Paris, 1910, Pp.220-225

LAMICQ, Pierre C., "Les artistas voyageurs dans les Pyrénées: Charles Landelle (1821-1908)", *Pyrénées*, nº 169, 1992, Pp.13-26

LAMICQ, Pierre C., "Une randonnée pyrénéen d'Emmanuel Viollet-Le-Duc en 1809", *Pyrénées*, nº 56, abril-julio de 1966, Pp.101-110

LE PELLEY FONTENY, Monique, "Catalogue de l'oeuvre gravé de Léon Lhermitte", *Nouvelles de l'estampe*, Nº. 117, Paris, 1991, Pp. 5-21

MAEZTU, Ramiro, "La nueva pintura española en París y en Bilbao", *La Lectura*, Madrid, Mayo de 1903

MAURICE, Charles, "Ignacio Zuloaga", *L'Art et les Artistes*, Tomo X, Octubre 1909-marzo 1910, Paris, 1910, Pp.14-27

MORANCÉ, A, "Notice biographique sur Alexandre Antigna". Orleans, *L'Avenir du Loiret*, Nºs 207, 208, 210 y 211, septiembre de 1882

NAVARRO VILLOSLADA, F., *El Siglo Pintoresco*, Tomo 1º, Establecimiento de Grabados e Imprenta de D. Vicente Castelló, Madrid, 1845.

OLLER, Narcís, “Baldomero Galofre”, *La Il·lustració catalana*, nº 151, 31 de octubre de 1886, Pp. 402-403

OPP, Julia F., “William T.Dannat”, *Munsey's Magazine*, 13 de agosto de 1895, Pp. 513-516

PARDO BAZÁN, Emilia, “La Vida contemporánea, De Europa”, *La Ilustración Artística*, Año XVIII, nº 914, Barcelona, 3 de julio de 1899

PERRIER, Charles, « Les Ateliers de Paris, M.Gustave Doré », *L'Artiste*, 6ª serie, Tomo 1º, Paris, 1856, Pp. 48-50

R.S., *La Correspondencia de España (Edición de la mañana)*, “Un diálogo. La exposición del Retiro”, Año 63, nº 19.841, Madrid, 8 de junio de 1912

REDACCIÓN, “Chronique, Notes et informations”, *Art et Décoration Revue Mensuelle d'Art Moderne*, Enero-junio de 1920, Tomo 37, Albert Lévy Éditeur, Paris, septiembre 1920, p.1

REDACCIÓN, “L'Actualité, Nécrologie, William Laparra”, *L'Art et les Artistes (Nouvelle Série)*, Tomo 2, nº 10 (Octubre de 1920) a 14 (febrero de 1921), Paris, 1921, Pp. 45-47

Revista aragonesa, Publicación mensual: literatura, historia, arte, derecho, sociología, medicina, cuestiones agronómicas y financieras, Volumen 2, Tomo 2 (Nºs 10-21), Zaragoza, Tipografía de Emilio Casañal, 1907-1908, p. 88

ROGER-MILÈS, Léon, “Léon L'hermite”, *Figaro illustré*, Paris, 1907

ROSENTHAL, Léon, “Manet et l'Espagne”, *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, septiembre-octubre 1925, Vol.12, nº 760, Pp. 203-214

SAUNIER, Charles, “Les Graveurs de Paris: Charles Jouas”, *Société d'Iconographie Parisienne*, 3e année, 1910, Paris, 1911, Pp. 73-74

SCHRADER, Franz, “A quoi tient la beauté des montagnes?”, *Annuaire du Club Alpin Français*, 1898 (Reedición, Paris, Editorial Isolato, 2010)

SRÉPÁNEK, Pavel, “Ignacio Zuloaga, representante de la generación del 98 y su recepción en el medio ambiente checo en los primeros años del siglo XX”, Madrid, *Archivo Español de Arte*, LXXVI, 2003, Pp. 39-53

TÉTAR-VITTU, Françoise, “Les costumes espagnols du peintre Jules Worms (1832-1924)”, Conferencia Internacional de Colecciones y Museos de Indumentaria (Madrid, 1991), Madrid, ICOM, Museo Nacional del Pueblo Español, 1993

THOMAS, Jean Pierre, “Les artistes pyrénéen-Louis Capdevielle”, *Pyrénées*, nº 173, nº 1, 1993, Pp. 57-62

THOMAS, Jean Pierre, “Une artiste inspirée par les Pyrénées, Rosa Bonheur”, *Pyrénées. Bulletin Pyrénéen*. (Nº 224. Trimestral nº 4, 2005), Pau, Imprimerie Duval Bizanos, Pp. 377-387

THOMAS, Jean Pierre, “Une illustratrice des Pyrénées à l'époque romantique, Joséphine Sarazin de Belmont”, *Pyrénées*, nº 199, nº 3, 1999, Pp. 224-241

TUCOO-CHALA, Suzanne, “Le protestantisme d'Eugène Devéria”, Pau,

Centre d'étude du protestantisme béarnais, boletín nº 36, abril de 2006

TUCOO-CHALA, Suzanne, « Eugène Devéria : un romantique transplanté en Béarn au milieu du XIXe siècle (1841-1865) », *Bulletin de la Société des Amis du château de Pau*, 137, 1998-2, Pp. 9-32

VITRY, Paul, "L'Oeuvre de M. Henry d'Estienne", *Art et Décoration. Revue Mensuelle d'Art Moderne*, Tomo XXXIII, Enero-Junio de 1913, Émile Lévy Éditeur, Paris, 1913

MIGLIO, Massimo, "Immagini di Roma: Un pittore, incisore e scrittore poco noto". VV.AA. (A cargo de: PACIFICO, M, RUSSO, M.A., SANTORO, D y SARDINA, P.), *Memoria, storia e identità, Scritti per Laura Sciascia*, Tomo II, Associazione Mediterranea, Quaderni Mediterranea. Recherche storiche, nº 17, Palermo, 2011, Pp. 543-559

7.3.8.b. Actividad expositiva y crítica: salones, exposiciones universales en Francia, etc

ANÓNIMO, "Feuilleton. Promenade au Salon (III)", *L'Union médicale*, Tomo VIII, 3ª serie, Nº 79, 6/07/1869, p. 29

ANÓNIMO, "Lettres et Beaux-Arts", *Le Monde Artiste Illustré*, Año 42, nº 47, Paris, 23 de noviembre de 1902, p.742

ANÓNIMO, *L'Artiste Journal de la littérature et des Beaux-arts*, 2ª serie, Tomos VII-VIII, (Reimpresión de la edición de Paris, 1839-1841), Slatkine Reprints, Genève, 1978, p. 320

ANÓNIMO, *L'illustration Journal Universel*, tomo 7, Paris, 11 de abril de 1846, p. 88

AUVRAY, Louis, *Revue artistique et littéraire*, Volumen 17, Año 10, Paris, 1869, Pp. 166-167

BAIGNÈRES, Arthur, "Peintres et sculpteurs a l'Exposition de 1869", *Revue Contemporaine*, 2ª serie, Año 18, Tomo LXIX, Paris, Bureaux de la Revue Contemporaine, 1869, Pp. 271-272

BEAURIN, Charles, "Le Salon de 1866", *Revue du XIXe siècle*, Nº 3, Paris, 1 junio de 1866

BLANC, Charles, "Salon de 1846", Paris, *La Reforme*, 12 de mayo de 1846

BUISSON, J, "Exposition de peinture, de sculpture, d'Art rétrospectif et d'Archéologie de la Société des Arts et des Sciences de Carcassonne", *Mémoires de la Société des Arts et des Sciences de Carcassonne*, Tomo V, Carcassonne, F. Pomiès, 1886

CARTAULT, A, "Le mouvement artistique, Les expositions du mois", *La Revue du Mois*, Año VIII, Tomo 15, Enero-Junio de 1913, Paris, 1913, p. 511

CHAUMELIN, Marius, "Salon de 1863", *Tribune Artistique et Littéraire du Midi. Société Artistique Des Bouches-Du-Rhone*, p. 227

CLÉMENT DE RIS, L, "Salon de 1847", *L'Artiste. Revue de Paris*, IV Serie, Tomo IX, Paris, 4 de abril de 1847, Pp. 74-78

DAX, Pierre, "Chronique", *L'Artiste*, Año XIX, Nueva série, Tomo VIII, Paris,

Bureaux de L'Ariste, 1859, p. 48

DE BAUNES, Maurice, "Salon de 1846", *La revue nouvelle*, Paris, Plon Frères, Tomo VIII, 2º año, 1846, págs. 499-500

DE LAGENEVAIS, F., « Le Salon de 1849 », *Revue des Deux-Mondes*, Tomo 3, Año XIX (nuevo periodo), Paris, julio, agosto, septiembre de 1849, p. 575

DE LERNE, Emmanuel, "Le Salon. Les tableaux de genre", *L'Artiste*, IV serie, Tomo VI, 8e livraison, Paris, 26 de abril de 1846, p. 125

DECAMPS, Alexandre, "Le Musée", *Revue du Salon de 1834*, Paris Imp. De Everat, p. 87

DESAZARS, *Le Messenger de Toulouse*, Toulouse, 1885

DE SYVA, Edmée, « Salon de 1848 –Deuxième article- », *Journal des demoiselles*, nº 6, 1848, 16º année, 4º série, Pp. 185-187

DE SYVA, Edmée, « Salon de 1848 – Troisième et dernier article », *Journal des demoiselles*, nº 7, 1848, 16º année, 4º série, Pp. 214-215

DUBUISSON, Jane, "Exposition de la Société des Amis des Arts. 1846-47", *Revue du Lyonnais*, Volumen XXV, XIIIe année, 145e livraison, enero de 1847, Paris, Common et Cie libraires, 1847, Pp. 68-83

DU CAMP, Maxime, "Beaux-Arts, Salon de 1852", *Revue de Paris*, Vols 7-9, Paris, 1852

DURANT, M.H., *Exposition Universelle de 1867. Études et souvenirs. Beaux-Arts, Peinture, Recueil des publications*. Société Havraise d'études diverses, Año 34, Le Havre, Imprimerie Lepelletier, 1868

E.D., "Le Département de l'Yonne à l'Exposition Universelle. 1867, Beaux-Arts". *Annuaire historique du Département de L'Yonne*, Año 32, (3ª parte), Auxerre, Perriquet Éditeur, 1868

F.M., "Le mois artistique. Le Salon des artistes français", *L'Art et les Artistes*, Tomo 9, Abril-septiembre de 1909, Paris, 1909, p. 188

GAUTIER, Théophile, "Salon de 1844", *La Presse*, Paris, marzo de 1844

GAUTIER, Théophile, "Salon de 1845" (6e article), *Feuilleton de la Presse*, Paris, 16 de abril de 1845

GAUTIER, Théophile, "Salon de 1846", *La Presse*, Paris, 3 de abril de 1846

GAUTIER, Théophile Gautier, *La Presse*, Paris, 6 de abril de 1847

GAUTIER, Théophile, "Salon de 1848" (8e article), *Fuilleton de la Presse*, Paris, 2 de mayo de 1848

GAUTIER, Théophile, "Salon de 1848" (9e article), *Fuilleton de la Presse*, Paris, 3 de mayo de 1848

GAUTIER, Théophile, "Salon de 1848" (10e article), *Fuilleton de la Presse*, Paris, 3 de mayo de 1848

GAUTIER, Théophile, "Salon de 1848", (11e article), *Feuilleton de La Presse*, Paris, 6 de mayo de 1848

GAUTIER, "Exposition de tableaux modernes, tirés de collections d'amateurs", (1er article), *Gazette des beaux-arts*, 2º año, Tomo 5º, 4e livraison, Paris, 15 de febrero de 1860, Pp. 196-198.

GUILLOT, Arthur, « Exposition Annuelle des Beaux-Arts », *La Revue Indépendante*, 7^o año, 2^a serie, Tomo 7^o, Paris, 1847, p. 531

HOUSSAYE, Arsène, “Le Salon de 1843. Deuxième partie”, *La Revue de Paris*, 4^a serie, Vol 16, Paris, 1843, Pp. 32-46

HOUSSAYE, Arsène, « Le Salon de 1844. III » L’Artiste. Beaux-Arts et Belles-Lettres, 3^a serie, tomo V, 24 de marzo de 1844, 12^e livraison, Paris, Bureaux de l’Artiste, 1844, Pp. 177-180

JANIN, J., “Le Salon de 1840”, *L’Artiste*, 4^o artículo, 2a serie, Tomo V, 13 livraison, Paris, 1840, p. 217

JANIN, Jules, “Salon de 1839. Tableaux de genre”, *L’Artiste*, 2^a serie, tomo 2, livraison 21, Paris, 1839, p. 289

LAFENESTRE, G., “Salon de 1872”, *L’Illustration, Journal Universel*, Paris, 25 de mayo de 1872 (n^o 1.526)

LAGRANGE, Léon, “Salon de 1861” (2^o artículo), *Gazette des Beaux-arts*, Volumen 10, Paris, 1861, Pp. 267-268

LAGRANGE, Léon, “Salon de 1864”, *La Gazette des Beaux Arts*, Tomo XVI, Paris, 1864

LEFRANC, Aristide, “Le Salon de 1863”. *Revue Nationale et étrangère politique, scientifique et littéraire*, Volumen 13, Paris, 1863, Pp. 329-330

MAIGNAN, Albert, “Le Salon de 1897. Société des artistes français (Champs Élysées). 3e et dernier article”, *Gazette des Beaux-Arts*, Año 39, 3^o periodo, Tomo XVIII, 481 livraison, Paris, 1^o de julio de 1897, p. 55.

MANTZ, P., “Salon de 1865”, *La Gazette des Beaux Arts*, Paris, 1865 (II).

MAREROU, Laurent, “Exposition de la Société des Amis des Arts de Bordeaux”, *Revue critique*, Bordeaux, 1852

PÉRATÉ, A, *Gazette des Beaux-Arts*, Año 49, 3^o Periodo, Tomo 37, p. 446

PERRIN, Emile, “Salon de 1859”, *Revue Européenne*, 1^o año, Tomo III, Paris, 1859, p. 657

PLANCHE, Gustave, “Le Salon de 1847”, *Revue des Deux-Mondes*, Tomo 18, Paris, 15 de mayo de 1847

RIVIERES, Jacques, “La peinture aux deux salons”, *L’Art et les Artistes*, Tomo 32, Julio-Diciembre de 1912, Paris, Émile Levy Éditeurs, 1912, p. 30

T.T. “Salon de 1846. De la valeur vénale des oeuvres d’art exposés au Louvre”, *Bulletin des Arts*, IV año, Tomo IV, 1845-46, Paris, 10 de junio de 1846

VERNE, Jules, Salon de 1857 (4^o artículo), *Revue des Beaux-Arts*, vol. 8, 16 livraison, Paris, 15 de agosto de 1857, Pp. 305-313.

VERNE, Jules. “Salon de 1857”, *Revue des Beaux-Arts*, vol. 8, 18e livraison (15 septiembre 1857), Pp. 345-349

WEY, Francis, “Salon de 1846 (1^{er} article) », *Le Courrier français*, Paris, 22 de marzo de 1846

WEY, Francis, “Salon de 1846 (5e article)”, *Le Courrier français*, Paris, 8 de mayo de 1846

WEY, Francis, “Salon de 1847 (4^e article) », *Le Courrier français*, Paris, 13

de abril de 1847

WEY, Francis, “Salon de 1847 (6^o article) », *Le Courrier français*, Paris, 2 de mayo de 1847

WEY, Francis, “Salon de 1847 (7^o article)”, *Le Courrier français*, Paris, 9 de mayo de 1847

7.3.8.c. Crítica musical

ANÓNIMO, “Troipes et répertoires, Saison 1910-1911”, *Revue Musical de Lyon*, Lyon, 23 de octubre de 1910, p. 56

DE CURZON, Henri, “La Jota de M. Raoul Laparra et Le Voile du Bonheur de M. Ch. Pons, à l'Opéra-Comique de Paris”, *Le Guide Musical*, Année 1911, 57 Volume, Paris-Bruselles, 1911, p. 345-348

GAUTHIER-VILLARS, Henry, “Ópera-Comique La Habanera Drame lyrique en 3 actes, poème et musique de M. Raoul Laparra”, *Comoedia*, Paris, 27 de febrero de 1908

LAPARRA, Raoul, “Espagne”, *Le Ménestrel*. N^o 4459, Año 83, n^o 41, Paris, 14 de octubre de 1921, p. 403

LAPARRA, Raoul, “Espagne”, *Le Ménestrel*, Año 87, n^o 2, Paris, 9 de enero de 1925, Pp. 21-22

LAPARRA, Raoul, “Espagne”, *Le Ménestrel*, N^o 4407, Año 82, n^o 42, Paris, 15 de octubre de 1920, p. 394

LAPARRA, Raoul, “Espagne”, *Le Ménestrel*, n^o 4481, Año 84, n^o 11, Paris, 27 de marzo de 1922, p. 12

LAPARRA, Raoul, “Espagne”, *Le Ménestrel*. Año 84, n^o 44, Paris, 3 de noviembre de 1922, p. 443

LAPARRA, Raoul, “Espagne”, *Le Ménestrel*. N^o 4593, Año 86, n^o 19, Paris, 9 de mayo de 1924, p. 214

LAPARRA. Raoul, “Espagne”, *Le Ménestrel*., N^o 4659, Año 87, n^o 33, Paris, 14 de agosto de 1925, p. 350

LLANO, Samuel, “Hispanic Traditions in a Cross-Cultural Perspective: Raoul Laparra’s La habanera (1908) and French Critics”, *Journal of the Royal Musical Association*, Volume 136, Issue 1, 2011, Pp. 97-140.

POUGIN, Arthur, “Semaine Théâtrale”, *Le Menestrel, Musique et Théâtres*, Año 77, n^o 17, Paris, 29 de noviembre de 1911, p. 132

PRUDHOMME, Jean, “L’Intepretation en “La Jota”, Conte lyrique en 2 actes. Paroles et musique de M. Raoul Laparra”, *Comoedia*, 5^o año, n^o 1.305, Paris, 27 de abril de 1911

RAMEAU, “Musiques”, *Le Monde Artiste illustré*, Año 51, n^o 17, Paris, 29 de abril de 1911, p. 260

SCHNEIDER, Louis, “L’Interpretation”, *Comoedia*, (5^o año, n^o 1.305), Paris, 27 de abril de 1911

TENROC, Ch,” A la veille d’une grande première. M. Raoul Laparra nous parle de “La Jota”, *Comoedia*, 5º año, nº 1273, Paris, 26 de marzo de 1911

VUILLEMIN, M, ““La Jota”, Conte lyrique en 2 actes. Paroles et musique de M. Raoul Laparra”, *Comoedia*, (5º año, nº 1.305), Paris, Jueves 27 de abril de 1911

VUILLERMOZ, Émile, *Revue Musical de Lyon* (Año 8º, nº 27), Lyon, 15 de mayo de 1911, p. 846

7.3.9. OTROS ASPECTOS

ANÓNIMO “Excursions aux Bains de Panticosa, dans les Pyrénées Espagnoles”, *Le Magasin Pittoresque*, Tome XIX, Paris, Junio-Septiembre 1851, Pp. 190-191, 234-235 y 298-299

BERNUÉS SANZ, Juan Ignacio,” Imágenes xilográficas del Alto Aragón en la prensa periódica ilustrada del siglo XIX”, Huesca, *Argensola*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2003, Nº 113, Pp. 195-232

BERNUÉS SANZ, Juan Ignacio, “La abuela ansotana en el arte de finales del siglo XIX y principios del XX. Una propuesta simbólica en la cultura europea”, *AACA Digital*, Nº 16, septiembre de 2011

(<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=533>)

COMAS DE ARGEMIR, Dolores, “Ganaderos, boyeros, pastores, obreros...estrategias económicas en el Pirineo de Aragón”, *Temas de Antropología Aragonesa*, Nº 1, IAA, Huesca, 1983

DE LA TORRE, Álvaro, “Chiflo y salterio en el Alto Aragón”, *Revista de Folklore* nº 70, VI y VII, Valladolid, Fundación Joaquín Díaz, 1986, Pp. 119-127

DE LA TORRE, Álvaro, “En torno al Alacay”, *Temas de Antropología Aragonesa*, nº. 4, Zaragoza, Instituto Aragonés de Antropología,1989, Pp. 85-106.

DIEULAFOY, Jane, “Aragon et Valence”, *Le Tour du Monde*, Nueva serie A6, Paris, 1900

EL CORRESPONSAL, “Correspondencia con el extranjero, París 27 de mayo al Sr. Director de La Iberia”, Madrid, *La Iberia*, 30 de mayo de 1878

ETCHARRY, Stéphan, « Le Prix de Rome de composition de 1903: la cantate Alyssa de Raoul Laparra. Essai de caractérisation du style musical », *Musiker. Cuadernos de Música*, nº 16, Eusko Ikaskuntza (Société d’Études Basques), Donostia (San Sebastián), 2008

FRANCÉS, José, “Zuloaga, hoy y ya siempre”, *La Vanguardia Española*, Barcelona, 2 de noviembre de 1945

GARCÍA GUATAS, Manuel, “Pintura y música escénica”, Zaragoza, *Artigrama*, nº 20, 2005, Pp. 396-398

GARCÍA-GUATAS, Manuel, “La imagen costumbrista de Aragón”, *Localismo, costumbrismo y literatura popular. V Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón*”, ed. par José Carlos Mainer y José María Enguita, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1999, Pp. 115-151

GARCÍA GUATAS, Manuel, "Orígenes y circunstancias de la pintura regional en Aragón", Entre dos siglos. Literatura y aragonesismo. (Jornadas celebradas en Zaragoza del 29 de noviembre al 2 de diciembre de 1999), ed. José Carlos Mainer y José María Enguita, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2002, Pp. 29-52

GILLET, Louis, "Les artistes américains au Luxembourg", *France-Amérique: revue mensuelle du Comité France-Amérique*, Comité France-Amérique (Paris), Tomo XV, Paris, 1920

HAU, Michel, *L'industrialisation de L'Alsace (1803-1939)*, Association des publications près les Universités de Strasbourg, Strasbourg, 1987

HOWE DOWNES, William y TORREY ROBINSON, F, "Some living American painters. A critical conversation by Howe and Torrey: William T. Dannat", *The Art Interchange*, nº 37, julio de 1896

LÓPEZ FORCÉN, Gloria, "A propósito de un fracaso galdosiano, "Los Condenados", *Especulo. Revista de estudios literarios*, Nº 16, Noviembre 2000-Febrero 2001, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2000

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/galdos.html>

LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, "La pasión por Goya en Zuloaga y su círculo", Zaragoza, *Artigrama*, Nº 25 (Monográfico Goya. Nuevas visiones), 2010, Pp. 165-183

MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo, "Viaje a los Baños. Panticosa, un viejo enclave urbano en el alto Pirineo", *Ería. Revista cuatrimestral del Departamento de Geografía de la Universidad de Oviedo*, Nº 48, Oviedo, 1999, pp 107-110

MARX, Roger, "L'Emancipation des "Prix de Rome"", *Art et Décoration*, Tomo 10, 2º semestre, Julio-diciembre de 1901, Paris, Émile Lévy Éditeur, 1901

MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen, "Galdós y las tradiciones populares de Ansó", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Instituto de Lengua, Literatura y Antropología, CSIC, Madrid, 1988, Vol.43, Pp. 403-410

DE PANTORBA, Bernardino de, "Aragón, en la pintura de Sorolla", Seminario de Arte Aragonés, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.) de la Excm. Diputación Provincial, Zaragoza, 1953

PÉREZ-GALDÓS, Benito, "Memoria de las actividades artísticas del Teatro Español de Madrid", *El Liberal*, 9 de junio de 1913

REYERO HERMOSILLA, Carlos, "Soy de España: el casticismo de los pintores españoles en el Salón de París durante el II Imperio", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo 4, Nº. 8, Revista virtual de la Fundación Universitaria Española, Madrid, 1991

URL : www.fuesp.com/revistas/pag/cai0837.html . Consultado el 5 de mayo de 2011

ROUBERT, Paul-Louis, « 1859, exposer la photographie », *Études photographiques*, 8 | Novembre 2000, [En línea], puesto en línea el 18 noviembre 2002.

URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index223.html>. Consultado el 14 de diciembre de 2010

RUEDA GARCÍA, M^a Jesús, “*Temática y academicismo. Los géneros en las exposiciones nacionales españolas entre 1901 y 1917*”, *Arte, individuo y sociedad*, N^o 4, 1991-1992, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1992, Pp. 119-170

SAROÏHANDY, Jean Joseph, “Dialectos aragoneses” (Con prólogo de Joaquín Costa), *Archivo de Filología Aragonesa*, LXI-LXII (2005-2006), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, DPZ, 2007

SAZATORNIL RUIZ, Luis y LASHERAS PEÑA, Ana Belén, “París y la españolada. Casticismo y estereotipos nacionales en las exposiciones internacionales (1855-1900)”, Madrid, *Melanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle Série*, 35, 2, 2005, Pp. 265-290

[On-line], 35-2 | 2005, mis en ligne el 27 octubre 2010, consultado el 05 agosto 2011. URL: <http://mcv.revues.org/2245>

SECO SERRA, Irene, *Trajes seculares*. “El traje femenino del valle de Ansó y la formación de los modelos de indumentaria popular”, *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, n^o 1, Madrid, 2008. Versión Digital:

http://museodeltraje.mcu.es/popups/publicaciones-electronicas/2009-Indumenta1/5.Trajes_seculares.pdf. Consulta: 18/06/2011

VALDIVIESO ARCE, Jaime L, “Federico Olmeda San José: uno de los más importantes folkloristas burgaleses”, *Revista de Folklore*, n^o 282, Valladolid, Fundación Joaquín Díaz, Obra Social y Cultural de Caja España, 2004

VV.AA., *VII Congreso Internacional de Historia de América (AEA)*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, 2000, Pp. 396-412

ZOZAYA, Antonio, “Ideograma. Los trajes de los muñecos”, *La Libertad*, Año VII, n^o 1587, Madrid, 25 de abril de 1913

7.3.10. OTRAS FUENTES

Archivo de la familia Lafond (203 cartas datadas entre 1908 y 1918). Han podido incluirse de primera mano en este trabajo gracias a la generosidad de la investigadora Annik Bergeon

BERGEON Annick, *Recherches sur le peintre William Laparra 1873-1920*, mémoire de maîtrise, Université de Bordeaux III, Bordeaux, 1990.

LAPARRA, Raoul, *La Habanera, drame lyrique en 3 actes et 1 prologue. Partition piano et chant, réduite par l'auteur*, Paris, Enoch, 1907.

LAPARRA, Raoul, *La Habanera, drame lyrique en 3 actes, 3 tableaux, poème et musique de Raoul Lappara* [sic], Paris. Opéra-comique, 26 février 1908, Paris, C. Lévy, 1908

LAPARRA, Raoul, *La Habanera. Lyric Drama in three acts written and Composed By Raoul Laparra*, New York, G. Ricordi & C., 1908

LAPARRA, Raoul, *La Jota, drame lyrique en 2 actes, paroles et musique de Raoul Laparra*, Paris, Enoch, 1911

7.3.11. ALBUMES LITOGRAFICOS

(GATINE) *Costumes des femmes (de divers pays) Hambourg, du Tyrol, de la Hollande, de la Suisse, de la Franconie, de l'Espagne, du Royaume de Naples, etc, dessinées pour la plupart par M. Lanté, gravés par M. Gatiné, et coloriés avec une explication pour chaque planche*, Paris, Louis-Pascual Sétier Éditeur, 1827

(DEVÉRIA, Eugène) *Costumes pittoresques de la vallée d'Ossau et des Pyrénées*, Pau, Auguste Bassy, sin fecha [hacia 1850]. Portada y 9 planchas litografiadas a color

AA.VV. *Galerie Royale de costumes peints d'après nature par diverses artistes*. Paris, Chez Aubert et Cie., 1842-1848

AA.VV. Moreau, A. *Collection de tableaux modernes. [Tirés du cabinet de M. Adolphe Moreau.]* Paris, 1849-53. 130 planchas. Imprinta Lemercier, Paris, 1851.

(PARIS, Édouard) *Touriste Pyrénéen ou Choix de dessins sur les Pyrénées, dessinés et lithographiés par Edouard Paris*

(DAGUZAN, Léon Victor) *Promenades artistiques dans les Pyrénées françaises et espagnoles*, Toulouse, Constantin, 1849 (12 litografías)

(DARTIGUENAVE, Alfred) *Costumes des Pyrénées, dessinés d'après nature par Alfred Dartiguenave, lithographiés par V. Adam, Champagne, Lemoine Jne. et al.*, Pau: chez Auguste Bassy, 1855-1856 (Imprimerie Lemercier, Paris)

VV.AA., *Album Pyrénéen, Revue Béarnaise*, Pau, Vignancour, 1841

(FEROGIO, Fortuné) *Nouvelle suite de costumes des Pyrénées* (Litografías de Augusto Bry), París, 1841, Gihaut frères

(GÉLIBERT, Paul) *Album lyrique et pittoresque des Pyrénées, composé de morceaux de chant à une ou plusieurs voix avec accompagnement de piano... textes et poésie par Mr. Samazeuilh, lithographies par Mr. Gélibert, musique par M. Soubiès*, Paris, A. Meissonnier, 1834

(GÉLIBERT, Paul) *Voyages dans les Pyrénées*, París, Engelmann, 1827.

(GÉLIBERT) Paul, *Voyage pittoresque dans les Pyrénées françaises, dessiné... et lithographié par P. Gélibert*, Bordeaux, Imprimerie de Lawalle jeune (H. Faye), 1828

(GORSE, Pierre) *Les Pyrénées Monumentales et Pittoresques. Dessinées d'après nature et lithographiées par Gorse*. 1ère partie: Luchon et ses environs, Luchon 1860?

(GORSE, Pierre) *Souvenirs des Pyrénées*, Luchon, Chez Lafon, París Litografía Becquet (1835-1841).

(MAURICE, C) *Un mois dans les Pyrénées. Album de sites, moeurs et costumes des Hautes et Basses Pyrénées peint d'après nature par C. Maurice, Sinnet, F. Editor* Becquet.

(AUBRUN) *Nouvelles vues des Pyrénées*, Aubrun (Litógrafo), Cassagne, A. (Litógrafo), Leconte. Editor, Auguste Bry. Impresor, París, 1857-1860

(OLIVIER, William) *Scenery of the Pyrenees*, Londres, Colnaghi and Puckle, London, 1842.

(LATOURE, Joseph) *Recueil de vues de Luchon par Joseph Latour et Eugène Fil (17 litografías)*, Toulouse, Constantin

(MELLING, Antoine-Ignace) *Voyage pittoresque dans les Pyrénées françaises et dans les departments adjacents*, Treuttel et Wurtz, Paris, 1826-1830

(JACOTTET, L. Julien) *Souvenirs des Pyrénées*, Paris, Gihaut, 1835-1836

8. DOCUMENTOS

DOCUMENTO Nº 1

Carta de William Laparra a Paul Lafond fechada en Segovia
(12/08/1908). Archivo Paul Lafond

Hôtel Europeo
Segovie.

12 nov. 08.

Cher Monsieur Lafond,

J'ai communiqué hier à
Ignacio Zuloaga, qui avait
le plaisir d'avoir à déjeuner,
le passage de votre lettre qui
l'intéressait. Il nous a promis
hier soir pour aller à Zamora
dans une ganaderia braver
les cornes des "vacas bravas".
Deli il ira à B^x et le 18 nous
aurons le plaisir de l'avoir à
Segovie de nouveau.

Il vous envoie ses amitiés.

Devidement je suis fou de l'Espagne
et plus je vais plus je suis que d'ici

ici que je dois vivre et produire. Je vais
arranger ma vie pour cela car rien
n'est plus douloureux j'imagine de
constater sur le tard que l'on est
passé à côté de sa vie alors que toute
votre sang, toute votre hérédité vous ont
poussé, forces mystérieuses par lesquelles
il faut savoir se laisser guider, vers
un but bien déterminé. Quelle amertume
cela doit être ! Puisse-je ne la connaître
jamais.

Malheureusement, je n'ai pas de photos
des "manuëls y m'horra". Et c'est
impossible de m'arranger pour qu'on
le fasse à Paris. Aussi vais-je vous
envoyer le tableau au petit bonheur :
j'ai dit qu'il l'apporte au pavé dit
chez l'emballeur de la société à Paris.
Mais je crois qu'il ne vous décevra pas
et que vous y verrez une impression
sincère.

Je vous envoie de loin le portrait

que vous avez achetée, ce doit être
véritablement intéressant.

Puisse vous qu'il soit bon que
j'arrive à Etcheverry et à Lo
(qui sont mes camarades) au moment
du salon de l'an, après que vous
n'aurez pas trop d'opposants.
Le marché, aujourd'hui mela
Rufa mayor de legorie, était
une chose admirable.

Je vous envoie ma plus sympathique
fiance, cher Monsieur Lafont

avec

William Lafont

P.S. nous sommes heureux de ce que vous
avez dit de nos productions; ce sont
les plus précieuses pour cet hiver.

DOCUMENTO Nº 2

Carta de William Laparra a Paul Lafond fechada en Toledo (1/10/1908).
 Archivo Paul Lafond

Toledo 1^{er} octobre 1908.

Mes tres moments de nuit
 j'ai de recevoir votre si aimable
 lettre qui est venue me retrouver
 dans cette admirable Toledo, ardente
 et fauve sous le soleil d'automne.
 Vous avez eu ici les premières
 magnificences, d'inoubliables couchants.
 Vous en avez vu une / Granville et
 vous avez avec peine le pour
 du départ. Mais je dois partir
 pour Légoise : j'espère y retrouver
 Julioaga et y travailler aussi. Quant
 à Irola je serai en passant à
 Madrid, samedi prochain.
Bonne nuit est-ce le premier
 d'un bon bon nuit et bien

... et j'espère que nous pourrions de
long avec lui et madame
Berthe.

Nous revenons du Campo Santo ;
Je pense que vous connaissez cette
île des morts espagnols ; cette promenade
des âmes qui vont passer
tout culé avec leurs morts. Les
bonnes revues à l'olide en pleine
vent alors que les derniers "paroles"
s'éteignent sur les tombes et
c'est une fantastique cette procession
d'ombres, sur la longue route
qui mène vers l'île, et qui semblent
ramener vers les loquies désertes, des
rangs de petites âmes vacillantes.

Je vous remercie de votre
aimable pensée. Un tel jour, un
moment "faible", avait l'élégance
de un rare motif à double date et
à double emballage et l'air de paraître

faire remettre les envois destinés à
l'exposition de Pau: Je compte vous
envoyer un tableau de grande
dimension: mais il y en aura:
Ce sont deux tylos de gitanes espagnoles
Il te tous remercie de l'intérêt bien
intéressant à mon entrée au musée
de Pau: et les mis les remerciaient
de votre sympathie.

Très affectueux, avec beaucoup d'affection,
l'assurance de vos sentiments tout
sincères

votre
W. de la Parra

recommande adresse:

Lista de Correos

Legovia.

DOCUMENTO Nº3

Carta de William Laparra Paul Lafond sin fecha (¿1/11/1908?). Archivo
Paul Lafond

PARTICULAR

Mon bon ami,

Je suis ici de cette ville où nous sommes venus
ensemble il y aura bientôt deux ans. Tous les
cataracts du ciel crévent sur la cité en pagode
en un formidable larmecement qui courent au
jour des morts certes. Près du cimetière où j'étais
seul dans la nuit déjà venue, seul avec les "faroles"
d'amiens qui grésillaient en chiquant sur la pluie et
qui lent brûlent, abandonnés, toute la nuit, sur les
tombes noires. Cela, je me souviens, c'était une
impression d'"España negra". Connaissez-vous ce cimetière
accroché au flanc d'un coteau ? Il avait ce soir
des aspects extraordinaires avec ses étages de tombes
envelopées de nuit, ses grands cyprès penchés, abondés
d'eau, tout noirs sur le fond de la montagne et ses
lumières de ci de là qui trouaient l'ombre. Le
grincement de la grille se fermant sur cette solitude
si peuplée, on ne voyait plus pourtant que
quelques flammes, le retour avec le gardien et le

posséder tout cela était d'une qualité que j'aime et bien éloignée de cette "grâce" dont vous parliez, l'autre matras devant la mer bleue.

Cela venait après une séance d'une journée devant la mer en plein jour, dans l'eglise du couvent. Ça marche ; je sais que cela valait la peine d'être fait.

J'ai trouvé ici également la Carotte des Prêtres Espagnols qui n'était ne cessait pour la jota. Sans vous, que nous aurions la joie au logis avec un curio de timbres. Ce fut l'allégorie et notre nous fut béni.

J'ai de bien heureux et les quelques moments, trop courts hélas, passés avec vous. Si vous, si nous d'un la fin de l'année vous trouverez bien un moment pour revenir à S' Juan. de los Rios. Je vous invite à Elvira où cette fois, je serai chez moi. Vous pourriez donc accepter, comme je le fais, de vous, la mer et le couvent. Et le vrai bien à se de mes jours une fois avant ma longue absence d'Italie.

Et voilà : je suis seul ici, c'est-à-dire dans la salle de lecture du Cercle "Volosano" et au fond de moi-même le vrai que de hautes pensées. Je pense à ce que la porte en moi de devoirs même de l'été et de ne demander, et ayant comme tout cela si tôt, je

pourrai jamais retrouver la confiance nicésienne et tout effort humain. Et puis après, comme mes, l'air, et le vers curie! Combien je me curie!
 Mais enfin, tant les choses, elle franchant pas se laisser aller à le dire...
 lui même à le penser. Refusant de battre les flammes et se convaincre qu'il est très important de faire ce qu'il faut.

Il veut mieux que nous quitter ici, mais ~~peux~~ ayant repris, dans le temps sacré
 lui à l'heure, un cours qui leur est familier et une esprit vagabondant, durant ou le
 un être, parmi les flammes, sur les tombeaux.

Notre ami, pas gai du tout.

William Laparra

Vivala España negra!

J'ai écrit à Landowski pour lui dire, de votre part, d'envoyer une petite
 chose à Pau. Ce serait une bonne acquisition à faire pour le musée.
 Toujours pour le musée, le souvenir à la femme éclairée par le temps, de
 St. J. de L. Voulez vous que nous l'achète pour le musée?

DOCUMENTO Nº 4

Carta de William Laparra Paul Lafond fechada en Bordeaux (7/09/1909).
 Archivo Paul Lafond

Bordeaux 08 rue Fondaudoux

7 Sept. 09.

Muy querido amigo,

Je ne salue plus du tout
 comme je vis : nous venons de
 rentrer précipitamment de notre retraite
 forçière sur une légende de Rasoul,
 balade à Ausó et me réclamant j'ai
 abandonné les travaux et j'ai
 eu le événement lat j'ai trébuché à mon
 arrivée à La maison, une nouvelle dépêche
 de mon père me disant de ne pas me
 déranger encore, qu'il était mieux
 mais ce même temps me demandant
 de ne pas quitter Bordeaux.
 Je viens de téléphoner au médecin

Espagnol du pays pour savoir ce
 qui m'est chétive fièvre, si possible,
 sur le diagnostic. Je m'en salue
 dans le cours d'un départ imminent.
 Et comme, si ce départ le produit, je
 serai obligé d'aller par les vides les
 plus rapides, le moi qui fonderai par
 Pau et Oloron, d'où j'irai à cheval
 par les montagnes, à Ausó.
 Si le cas est plus urgent encore
 je louerai une auto à Pau et j'irai
 par Campan, Taca, Bordeaux à
 Ausó (170 Kl.)
 Les deux cas de nos télégraphes
 nous ont mis à l'air en passant
 Enfin, nous vivons des heures

leur angloisants et le venant.

Ferais-je bien d'immiser avec moi.

de l'air ou d'obéir au médecin

français ? Dans le cas où j'irais à

chiral à Anso et où je pourrais

ramener au bout de 999 jours

un frère du France je irai venir

une auto de l'air explosant.

Dans le cas où j'n'irais pas en

Espagne Aragonaise de suite, j'irai

le 12 voir notre homme et avec lui, à

Legos. Et si l'objet est beau, pourrai

en effet ce ferions nous par l'affaire

à nous deux et pour nous deux.

En tous cas, je renoue à mes lentes

où nous étions si délicieusement

bien. Vous voyez combien peu on a
le droit de faire des projets ; le mal
heureux se change vite de tout
sens lui, hélas. Enfin pourvu que
tout cela finisse bien, c'est
le principal.

Raoul a fait une marche de un
jour et demi à pied dans les montagnes
par l'ardent, léger et aussi. Je suppose
que c'est au cours de ce "raid" qu'il
aura attrapé froid.

À l'heure, sans doute, le crain
et bien affreusement à l'air, les cher
ami.

William Spanna

Si j'ai peur le ramener en France à l'heure
ou plus tard je voudrais le décider
à s'en aller avec nous à l'étranger pendant
quelques résidences.

DOCUMENTO Nº5

Carta de William Laparra Paul Lafond fechada en la Sección Especial de Camuflage G.A.N. el 4/05/1916. Archivo Paul Lafond

Section Spéciale de Camouflage G.A.N.
Secteur Postal 61

4 mai 1916

Cher et bon ami,

Mais avez vos enfants et votre
quand au front; mais y avez maintenant votre
ami. Mlle 8 jours que je mis dans une grande
elle j'icarde dont je mis permet de donner le nom
mais dont je mis prie de ne pas mentionner ledit
nom sur vos enveloppes mes femme se prison pour
moi, le libelle ci-dessus indiqué étant absolument
complet.

Oui, cher ami, m'y voici et déjà avant hier matin
j'ai fait connaissance avec les toutes premières lignes.
Quelle affreuse chose que la guerre, cher ami, et dans
ce décor printanier, comme la bêtise humaine paraît
immense!

Mais n'avez pas idée de ce que peut être une
reconnaissance de camouflage en plein jour avec les
75 derrière soi, le hochement de leurs détonations,
les éclatements au loin et le désert où l'on marche
à découvert et le sentiment qu'on est vu par des
jumelles lointaines et qui m'a fait mes décisions enfin
à emprunter les boyaux de communications & où
on est en 10 minutes transformé en statue de boue.
Et notez que nous étions dans un secteur
calme.

mon initiation culminer prochainement par une expédition nocturne. Il faut tout connaître. C'est égal j'ai vu l'autre fois au front, près de la batterie de 75 un observatoire d'artillerie dans des arbres et sous les arbres, un calvaire avec cette inscription : "Que la Paix soit avec nous". Et cela m'a rendu rêveur.

J'ai eu avec beaucoup de plaisir votre ami Rouart à B⁺, le hasard m'a fait le rencontrer à Paris, place St-Hulpe, lorsque j'ai traversé la capitale pour venir ici. Quel sympathique garçon.

Dites moi : Je ne rappelle mais trop vaguement, que mes amis racontent des histoires très curieuses sur Forain, sur son mariage etc etc. Racontez le, moi dans votre prochaine lettre sans prononcer son nom mais cela m'amusera de savoir à qui j'ai affaire - moralement parlant - car il est de notre section et va y revenir lorsqu'il sera remis. Actuellement il est malade.

Helas. Je n'ai pas la photographie du tableau de Tolosa. J'ai celle du cloître de Légoire mais la photographie est mobilisée. Comment vous la procurer ? Je ne sais ! Ne peut-on attendre après la guerre. Je ferai photographier l'autre et ainsi mes autres les deux.

Fanny est à Barlogne / Seine chez ma belle sœur 8 Rue d'Arcel. Elle ne va pas mal. Le petit est bien aussi. Je pense que vous aurez du voir notre bon Larricq ces jours-ci. Son frère de B⁺ m'a, hier, gentiment, acheté un tableau.

Mon cher et bon ami je suis encore maplus affectueux
je vous

William Laparra

9. ÍNDICE FOTOGRÁFICO

Fig. 1	Victor Hugo, <i>Muletier aragonais, gorges de Tolosa, 11 août 1843</i> , B.N. Msss, n. a fr. 13.446, fº 37, <i>Ibidem</i> .	p.2
Fig. 2	Pierre-Luc-Charles Cicéri, <i>Pic du Midi d'Ossau ou de Bious</i> (1843), Acuarela 12 x 18 cm, Colección privada, París.	p.27
Fig. 3	Pierre-Luc-Charles Cicéri, <i>Pic du Midi d'Ossau ou de Bious</i> (1843) (Detalle).	p.29
Fig. 4	Édouard Paris, <i>Pic du Midi de Pau, près Gabas (Basses-Pyrénées)</i> Litógrafo. Thierry frères, París, (Fecha indeterminada), 1 plancha a color, 54 cm, Bibliothèque de Toulouse: (http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/collect/pyrenees/index/assoc//ark:/74899/B315556101_A_PARIS_1_054.dir/B315556101_A_PARIS_1_054.jpg).	p.30
Fig. 5	Clarkson Frederick Stanfield, <i>Pic du Midi d'Ossau; Pyrenees</i> (1854), Óleo sobre lienzo. 84 x 60 cm, London, Royal Holloway College.	p.31
Fig. 6	Henry de Montaut, <i>La Raillière, Les Eaux des Pyrénées</i> par Henry de Montaut, lithographiées par C. Bargue, Sinnet, F. Editor, Bargue, Charles, Litógrafo, Becquet, Litógrafo, 30 cm, Bibliothèque municipale de Toulouse: http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_MONTAUT_005 .	p.38
Fig. 7	Henry de Montaut, <i>La Raillière</i> (Detalle).	p.39
Fig. 8	Henry de Montaut, <i>Cauterets - L'établissement des Espagnols</i> , Les Eaux des Pyrénées par Henry de Montaut, lithographiées par C. Bargue, Sinnet, F. Editor, Bargue, Charles (1826?-1883). Litógrafo, Becquet. Impresor, 30 cm, Bibliothèque municipale de Toulouse: http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_MONTAUT_006 .	p.40
Fig. 9	Henry de Montaut, <i>Cauterets - L'établissement des Espagnols</i> (Detalle).	p.41
Fig. 10	Charles Maurice, <i>Cauterets- Bains de la Raillière</i> , Un mois dans les Pyrénées. Album de sites, moeurs et costumes des Hautes et Basses Pyrénées peint d'après nature par C. Maurice Maurice, Ch.(Dibujante-litógrafo) Sinnet, F. Editor, Becquet. Litógrafo, 1 f. de pl. lithogr.; 30 cm Bibliothèque municipale de Toulouse http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_MONTAUT_025 .	p.42
Fig. 11	Charles Maurice, <i>Cauterets - Bains de la Raillière</i> (Detalle).	p.43
Fig. 12	Charles Maurice, <i>Eaux-Chaudes. Transport de vin par les muletiers espagnols</i> , Maurice, Ch. (Dibujante-litógrafo), Sinnet, F. Editor, Becquet. Litógrafo, 30 cm, Bibliothèque municipale de Toulouse: http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_MONTAUT_021 .	p.44
Fig. 13	Eugène Delacroix, <i>Paysage des Pyrénées</i> , 1845, Óleo sobre lienzo, 39, 4 x 72,3 cm., Colección privada.	p.53
Fig. 14	Eugène Delacroix, <i>Peasant Women from the Region of the Eaux-Bonnes</i> , Acuarela con toques de gouache y algunas trazas de grafito sobre papel crema, 34 x 26,2 cm, The Art Institute of Chicago (Nº inventario 1981.1).	p.58
Fig. 15	Eugène Delacroix, <i>Montagnard pyrénéen, debout, de face</i> , Mina de plomo. 32,20 x 23,90 cm., París. Musée du Louvre. Département des Arts Graphiques (Nº inventario RF 9445, recto). © RMN. Martine Beck-Coppola.	p.62
Fig. 16	Eugène Delacroix, <i>Montagnard des Pyrénées, et six études de pieds dans des</i>	

- sandales lacées*, Mina de plomo sobre papel calco. 25,00 x 37,10 cm, París, Musée du Louvre. Département des Arts Graphiques (Nº referencia: RF 9422, recto). © RMN. Martine Beck-Coppola. p.65
- Fig. 17** Eugène Delacroix, *Montagnard des Pyrénées, assis*, Mina de plomo. 31,90 x 18,70 cm. París, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques (Publicado anteriormente en el Catalogue de Robaut, 1885, nº 945) (Nº Referencia: RF 9419, recto). © RMN. Martine Beck-Coppola. p.69
- Fig. 18** Eugène Delacroix, *Montagnard des Pyrénées à mi-corps*, Grafito sobre papel vergé. 25,30 x 20 cm., París. Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques (Nº inventario RF 9444, recto). © RMN. Martine Beck-Coppola. p.73
- Fig. 19** Camille Roqueplan, *Aragonaies des environs de Penticosa* (Sic). (Detalle). p.75
- Fig. 20** Camille Roqueplan, *Aragonaies des environs de Penticosa* (Sic), Litografía sobre china aplicada, Dimensiones totales 56,50 x 40,00 cm. Imagen de 26,00 x 22,00 cm. Moreau, A. Collection de tableaux modernes. [Tirés du cabinet de M. Adolphe Moreau.] París, 1849-53. 130 planchas. Imprenta Lemerrier, París, 1851. p.76
- Fig. 21** Eugène Delacroix, *Etudes de montagnards et de femmes des Pyrénées*, Mina de plomo. 26,00 x 36,90 cm, París. Musée du Louvre. Département des Arts Graphiques, Nº inventario RF 9447, recto. © RMN. Martine Beck-Coppola. p.80
- Fig. 22** Eugène Devéria, *Retour de chasse à l'isard*, litografía, 1844 (Colección R.Ritter). p.88
- Fig. 23** Eugène Devéria, *Retour de chasse à l'isard*, litografía, 1844. (Colección R.Ritter). (Detalle). p.89
- Fig. 24** Eugène Devéria, *Femme des Pyrénées [Femme de la vallée d'Ossau et son enfant]*. 1847-1848, (Salón de 1848). Óleo sobre lienzo, 29,2 x 97,3 cm. Bowes Museum, Barnard Castle (Reino Unido) (Número de inventario: B.M.361). p.91
- Fig. 25** Eugène Devéria, *Les contrebandiers*, Acuarela y lápices de colores sobre papel rosa, 14,5 x 30 cm. Firmada abajo/derecha (Colección privada). p.95
- Fig. 26** Eugène Devéria, *La rentrée de la récolte*, Lápiz, pastel y gouache sobre papel. 34 x 28,5 cm. Firmada abajo/derecha (Colección privada). p.97
- Fig. 27** Charles de Fleuriot, *Cauterets. Á la frontière d'Espagne. Contrebandiers Espagnols*, Toulouse, Musée Paul Dupuy (Número de inventario 67-368-688). p.103
- Fig. 28** François-Émile de Lansac, *Halte devant l'auberge*, Óleo sobre lienzo. 65 x 54 cm (Firmado: abajo/derecha). (Colección privada). p.106
- Fig. 29** Dibujante: Raymond-Marc Lagarrigue, Litógrafo: François Fortuné Antoine Ferogio, *Famille Venasquaise*, "Nouvelle suite de costumes des Pyrénées par Ferogio, d'après Lagarrigue". Ediciones: Auguste Bry, París, Gihaut Frères, 1841, Litografía coloreada, 23,30 x 17,80 cm. Bibliothèque municipale de Toulouse: http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_FEROGIO_008. p.112
- Fig. 30** Dibujante: Raymond-Marc Lagarrigue, Litógrafo: François Fortuné Antoine Ferogio, *GITANO, tondeur de mulets*, "Nouvelle suite de costumes des Pyrénées par Ferogio, d'après Lagarrigue". Ediciones: Auguste Bry, París, Gihaut Frères, 1841, Litografía coloreada, 23,30 x 17,80 cm. Bibliothèque municipale de Toulouse: http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_FEROGIO_010. p.114
- Fig. 31** Dibujante: Raymond-Marc Lagarrigue, Litógrafo: François Fortuné Antoine Ferogio, *Famille de gitans*, "Nouvelle suite de costumes des Pyrénées par Ferogio, d'après Lagarrigue". Ediciones: Auguste Bry, París, Gihaut Frères, 1841, Litografía coloreada, 23,30 x 17,80 cm. Bibliothèque municipale de Toulouse: http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_FEROGIO_011. p.116

- Fig. 32** Léon-Victor Daguzan, *Pâtres aragonais au Lac d'Espingo*, 1849, Litografía. 45 cm, Toulouse. Establecimiento Constantin (Padre), Bibliothèque municipale de Toulouse. Bibliothèque municipale de Toulouse:
http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_DAGUZAN_010. p.119
- Fig. 33** Léon-Victor Daguzan, *Demoiselle aragonaise et sa suivante*, 1849, Litografía. 45 cm, Toulouse. Establecimiento Constantin (Padre), Bibliothèque municipale de Toulouse:
http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_DAGUZAN_013. p.119
- Fig. 34** Léon-Victor Daguzan, *Gitanos*, 1849, Litografía. 45 cm, Toulouse, Establecimiento Constantin (Padre), Bibliothèque municipale de Toulouse
http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/collect/general/index/assoc//ark:/74899/B315556101_A_DAGUZAN_006.dir/B315556101_A_DAGUZAN_006.jpg. p.120
- Fig. 35** Léon-Victor Daguzan, *Venasque (Aragon)*, 1849, Litografía. 45 cm, Toulouse. Establecimiento Constantin (Padre), Bibliothèque municipale de Toulouse
http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/collect/general/index/assoc//ark:/74899/B315556101_A_DAGUZAN_002.dir/B315556101_A_DAGUZAN_002.jpg. p.120
- Fig. 36** Baronne de Lagatinerie, *Mendiants espagnols*. , Óleo sobre lienzo. 117 x 89,5 cm, Firmada abajo/derecha (Nº inventario RO 89), Toulouse, Musée des Augustins (Fotografía Daniel Martin). p.123
- Fig. 37** Georges Jacques Gatine (litógrafo, sobre un original de Gavarni)., *Jeune Fille de Boucharo. Pyrénées espagnoles*, Grabado a buril coloreado, 33,00 x 23,80 cm, Lámina nº 95 , París, 1827, Pau. Musée des Beaux-Art (Nº inventario 57.8.7). p.135
- Fig. 38** Georges Jacques Gatine (litógrafo, sobre un original de Gavarni), *Jeune Fille de Tourle. Pyrénées espagnoles*, Grabado a buril coloreado, 33 x 24 cm, Lámina nº 94, París, 1827, Pau. Musée des Beaux Arts (Nº inventario 57.8.8.). p.137
- Fig. 39** Gavarni. *Un Contrebandier espagnol; un tableau de Gavarni, tiré du cabinet de M.Susse* (litografía de Lanta), Publicado en *La Revue des peintres*, París, 1834. p.144
- Fig. 40.** Gavarni. *En Aragón*, Acuarela, Lourdes. Musée Pyrénéen (Nº inventario 61-1-2). p.148
- Fig. 41** Gavarni, *Montagnards des Pyrénées Françaises et Espagnoles. A Bagnères au Museum des Pyrénées par Gavarni, Lemerrier, Litógrafo, Rittner, Editor, 1829, 1 hoja litográfica en color, sin firma. 29 cm, Bibliothèque municipale de Toulouse:*
http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_GAVARNI_2_011
Musée Basque et de l'Histoire de Bayonne (Nº inventario: E 1916). p.152
- Fig. 42** Gavarni, *Espagne - Aragon - Sierva del Valle de Gistain = Fille d'Auberge de la Vallée de Gistain, Montagnards des Pyrénées Françaises et Espagnoles. A Bagnères au Museum des Pyrénées par Gavarni, Lemerrier, Litógrafo, Rittner, Editor, 1829, 1 hoja litográfica en color, sin firma. 29 cm, Bibliothèque municipale de Toulouse;*
http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_GAVARNI_2_016
Musée Basque et de l'Histoire de Bayonne (Nº inventario E 1912). p.154
- Fig. 43** Gavarni, *Espagne - Aragon - Aldeana de San-Juan = Paysanne de St. Jean (vallée de Gistain)*, Montagnards des Pyrénées Françaises et Espagnoles. A Bagnères au Museum des Pyrénées par Gavarni, Lemerrier, Litógrafo, Rittner, Editor, 1829, 1 hoja litográfica en color, sin firma. 29 cm, Bibliothèque municipale de Toulouse:
<http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/cgi-bin/superlibrary?e=q-100off-general-00-2--0---0-10-TE--4-----0-1l--10fr-Zz-1---12-about-san+juan--00-3-1-01-0-0-00-OutfZz-8>

00&a=d&c=pyrenees&srp=4&srn=6&cl=search&d=/ark:/74899/B315556101_A_GAVARNI_2_022

Musée Basque et de l'Histoire de Bayonne (Nº inventario E 1913).

p.156

Fig. 44 Gavarni, Espagne - Aragon - Pastor en la altas Montañas = Berger, Montagnards des Pyrénées Françaises et Espagnoles. A Bagnères au Museum des Pyrénées par Gavarni, Lemerrier, Litógrafo, Rittner, Editor, 1829, 1 hoja litográfica en color, sin firma. 29 cm, Bibliothèque municipale de Toulouse:

http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_GAVARNI_2_024

Musée Basque et de l'Histoire de Bayonne (Nº inventario E 1917).

p.158

Fig. 45 Gavarni, Espagne - Aragon - Contrabandista en el puerto de Gavarni = Contrebandier, Montagnards des Pyrénées Françaises et Espagnoles. A Bagnères au Museum des Pyrénées par Gavarni, Lemerrier, Litógrafo, Rittner, Editor, 1829, 1 hoja litográfica en color, sin firma. 29 cm, Bibliothèque municipale de Toulouse:

http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_GAVARNI_2_010.

p.160

Fig. 46 Gavarni, Espagne - Aragon - Muger (sic) del Valle de Broto = Femme de la vallée de Broto, Montagnards des Pyrénées Françaises et Espagnoles. A Bagnères au Museum des Pyrénées par Gavarni, Lemerrier, Litógrafo Rittner, Editor, 1829, 1 hoja litográfica en color, sin firma. 29 cm, Bibliothèque municipale de Toulouse;

http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_GAVARNI_2_007.

p.162

Fig. 47 Gavarni, Espagne - Aragon - Miñon = Gendarme aragonnais Montagnards des Pyrénées Françaises et Espagnoles. A Bagnères au Museum des Pyrénées par Gavarni, Lemerrier, Litógrafo, Rittner, Editor, 1829, 1 hoja litográfica en color, sin firma. 29 cm, Bibliothèque municipale de Toulouse:

http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_GAVARNI_2_006

Musée Basque et de l'Histoire de Bayonne (Nº inventario E 1911).

p.164

Fig. 148 Gavarni, Espagne - Aragon - Ciudadano de Torla = Habitant de Tourle, Montagnards des Pyrénées Françaises et Espagnoles. A Bagnères au Museum des Pyrénées par Gavarni, Lemerrier, Litógrafo, Rittner, Editor, 1829, 1 hoja litográfica en color, sin firma. 29 cm, Bibliothèque municipale de Toulouse:

http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_GAVARNI_2_027.

p.166

Fig. 49 Gavarni, *La Brêhe de Roland (Hautes Pyrénées) (Les souvenirs d'artistes)*, Tirpenne, Jean-Louis, Bichebois, Louis-Philippe-Alphonse, Litógrafos. Bernard Impresor-Litógrafo, Bance, Louis J. Editor Tilt, Ch. Editor, Bailly, Ward. Editor, 1 hoja litográfica; 43 cm, Bibliothèque municipale de Toulouse:

http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_GAVARNI_1_011.

p.168

Fig. 50 Gavarni, *La Brêhe de Roland (Hautes Pyrénées) (Les souvenirs d'artistes)* (Detalle).

p.170

Fig. 51 Gavarni, *La peau de Bouc (Album de l'Infini)*, Litógrafo impresor: Roger, Editor: Bourmancé., 1 plancha litográfica; 29 cm, Bibliothèque municipale de Toulouse:http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_GAVARNI_1_013,

p.171

Fig. 52 Gavarni, Chapelle de Pène-Taillade (Vallée d'Aure) (Souvenir des Pyrénées),

- Litógrafo: Engelmann, Godefroy, Plancha litográfica, 36 cm, Bibliothèque municipale de Toulouse:
http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_GAVARNI_1_005. p.173
- Fig. 53** Gavarni, Chapelle de Buchard, au bord de la rivière de Broto (Aragon) (Souvenir des Pyrénées), Litógrafo: Engelmann, Godefroy, Plancha litográfica 36 cm, Bibliothèque municipale de Toulouse:
http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_GAVARNI_1_008. p.175
- Fig. 54** Gavarni, (*Visite des Minous*) *Visita de Miñones a Plan. Plaza de Gistau. Posada de los señores Ramonder.*, Acuarela y tinta negra. Dibujo 7,8 x 11,3 cm. Hoja 14,6 x 18,7 cm, Musée Basque et de l'Histoire de Bayonne (Nº Inv: 1972.029.0054.4). p.177
- Fig. 55** Paul Gélibert, *Le contrebandier de la Vallée d'Aure*, Album lyrique et pittoresque des Pyrénées, composé de morceaux de chant à une ou plusieurs voix avec accompagnement de piano... textes et poésie par Mr. Samazeuilh, lithographies par Mr. Gélibert, musique par M. Soubiès, Illustrador: Gélibert, Paul-Jean-Pierre, Litógrafo: Bichebois, Louis-Philippe-Alphonse. Litógrafo: Bernard, Paris: A. Meissonnier, 1834, Bibliothèque municipale de Toulouse:
http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_GELIBERT_3_035. p.181
- Fig. 56** Pierre Gorse, *Marchands de raisins espagnols (revenant de Luchon)*, Les Pyrénées Monumentales et Pittoresques, Litógrafo: Becquet, París, Editor: Lafon Libraire (Luchon), 45 cm, Bibliothèque municipale de Toulouse:
http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/collect/general/index/assoc//ark:/74899/B315556101_A_GORSE_5_001.dir/B315556101_A_GORSE_5_001.jpg. p.186
- Fig. 57** Pierre Gorse, *Espanols ambulans (sic)(à Luchon)*, Les Pyrénées Monumentales et Pittoresques. Dessinées d'après nature et lithographiées par Gorse. 1ère partie: Luchon et ses environs, Litógrafo: Becquet, París, Editor: Lafon Libraire (Luchon), 27 cm, 1873?, Bibliothèque municipale de Toulouse:
http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/collect/general/index/assoc//ark:/74899/B315556101_A_GORSE_4_013.dir/B315556101_A_GORSE_4_013.jpg. p.188
- Fig. 58** Pierre Gorse, *Port de Venasque et Maladetta*, Litógrafo: Becquet, París, Editor: Lafon Libraire (Luchon), 1873?, Litografía. 27 cm, Bibliothèque municipale de Toulouse:
http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/collect/general/index/assoc//ark:/74899/B315556101_A_GORSE_3_017.dir/B315556101_A_GORSE_3_017.jpg. p.190
- Fig. 59** Édouard Paris, *Port de Venasque, Frontières d'Aragon près Luchon (Haute-Garonne)*, Touriste Pyrénéen ou Choix de dessins sur les Pyrénées, dessinés et lithographiés par Edouard Paris, Thierry frères (Litógrafo), Suciores de Engelmann, 1 hoja litográfica de 54 cm, Bibliothèque municipale de Toulouse:
http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_PARIS_1_022. p.192
- Fig. 60** Pierre Gorse, *Espanols revenant de Luchon*, Costumes pyrénéens par Pierre Gorse, Litógrafo: Becquet, París, 1840?, Litografía a dos tintas realizada con colores. 15,8 cm, Bibliothèque municipale de Toulouse:
http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/collect/general/index/assoc//ark:/74899/B315556101_A_GORSE_15_1_021.dir/B315556101_A_GORSE_15_1_021.jpg. p.193
- Fig. 61** Pierre Gorse, *Vénasquais descendant le port*, Costumes pyrénéens par Pierre Gorse, Litógrafo: Becquet, París, 1840?, Litografía a dos tintas realizada con colores. 15,8 cm, Bibliothèque municipale de Toulouse:
<http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/collect/general/index/assoc//ark:/74899/B>

- 315556101_A_GORSE_15_1_022.dir/B315556101_A_GORSE_15_1_022.jpg. p.193
- Fig. 62** Pierre Gorse, *Aragonais*, Costumes pyrénéens par Pierre Gorse. Litógrafo: Becquet, París, 1840?, Litografía a dos tintas realzada con colores. 15,8 cm, Bibliothèque municipale de Toulouse:
http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/collect/general/index/assoc//ark:/74899/B315556101_A_GORSE_15_1_025.dir/B315556101_A_GORSE_15_1_025.jpg. p.194
- Fig. 63** Baron Lejeune, *Épisode du siège de Saragosse: assaut de Santa Engracia, 8 février 1809 (Detalle)*, Óleo sobre lienzo. 150 x 128 cm., Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. (Número de inventario: MV 6859; MI 258.). p.198
- Fig. 64** Baron Lejeune, *Vue du Lac d'Oo, 27 septembre 1832*, Dibujo realizado a la acuarela (Cliché: Lourdes Musée Pyrénéen). p.200
- Fig. 65** Baron Lejeune, *L'église de Luz-Saint-Sauveur (Hautes-Pyrénées)* Acuarela y gouache, Toulouse, Musée Paul-Dupuy (Foto: Musée Paul-Dupuy, Daniel Molinier). p.201
- Fig. 66** Baron Lejeune, *Vue des montagnes autour de Saint-Sauveur, Hautes-Pyrénées, avec l'arrivée de la diligence*, Pluma y aguada ocre, Toulouse, Musée Paul-Dupuy (Foto: Musée Paul-Dupuy, Daniel Molinier). p.201
- Fig. 67** Baron Lejeune, *Vue de la cascade du lac d'Oo* (1834), Óleo sobre lienzo 181 x 152 cm, 1834 (Presentado en el salón parisino de 1835), Toulouse, Musée des Augustins (Nº inv.2000.1.1). p.203
- Fig. 68** Baron Lejeune, *La chasse à l'ours vers la cascade du lac d'Oo, près de Bagnères-de-Luchon* (Detalle). p.205
- Fig. 69** Baron Lejeune, *La chasse à l'ours vers la cascade du lac d'Oo, près de Bagnères-de-Luchon* (Detalle). p.205
- Fig. 70** Édouard Paris, *Venasque (Aragon), près Luchon*, Touriste Pyrénéen ou Choix de dessins sur les Pyrénées, dessinés et lithographiés par Edouard Paris, Paris, Impresor-litógrafo: Edouard Thierry, 1 f. de pl. lithogr. ; 54 cm, Bibliothèque municipale de Toulouse
http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_PARIS_1_024. p.215
- Fig. 71** Louis-Julien Jacottet, *Vue générale de Venasque, près de Bagnères de Luchon (Espagne – Arragon) (Sic)*, Souvenirs des Pyrénées, par J. Jacottet ou choix des sites les plus pittoresques des établissements thermeaux (sic) et des environs, Ilustrador Editor: Gihaut, Jean, Gihaut, Michel-Ange, Jalon y Paris, Litografía, 53,5 cm, Bibliothèque municipale de Toulouse:
http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/collect/general/index/assoc//ark:/74899/B315556101_A_JACOTTET_1_053.dir/B315556101_A_JACOTTET_1_053.jpg. p.216
- Fig. 72** Louis-Julien Jacottet, *Vue générale de Venasque, près de Bagnères de Luchon (Espagne – Arragon) (Sic)* (Detalle). p.217
- Fig. 73** Joseph Latour, *Sin título* (1862), Grafito y sanguina con retoques de acuarela y pastel sobre papel, 62 x 44,5 cm, Musée des Beaux-Arts de Gaillac (Nº catálogo 209.2.22). p.219
- Fig. 74** Joseph Latour, *Vue du Port de Venasque et de la Maladette, près Luchon*, Constantin. Editeur, 1 hoja litográfica; 52,5 cm, Compendio de 17 litografías, Bibliothèque municipale de Toulouse:
http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_LATOUR_008. p.220
- Fig. 75** Joseph Latour, *Avenue d'Etigny ou des Bains à Luchon*, Latour, Joseph, Constantin. Editeur, 1 hoja litográfica; 35 cm, Compendio de 17 litografías, Bibliothèque municipale de Toulouse:

- http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_LATOUR_012. p.222
- Fig. 76** Édouard Pingret, *Pyrénées-Venasquai et Venasquaise à Bagnère de Luchon (Sic)*, 1 Hoja litografiada en color. 34 cm, Paris, 1834, Bibliothèque municipale de Toulouse:
- http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_PINGRET_022. p.227
- Fig. 77** Édouard Pingret, *Pyrénées-Contrebandiers. Environs de Gavarny (i.e.Gavarnie)*, 1 Hoja litografiada en color. 34 cm, Paris, 1834, Bibliothèque municipale de Toulouse:
- http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_PINGRET_020. p.229
- Fig. 78** Édouard Pingret, *Pyrénées-Contrebandier*, 1 Hoja litografiada en color. 34 cm, Paris, 1834, Bibliothèque municipale de Toulouse:
- http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_PINGRET_017. p.231
- Fig. 79** Édouard Pingret, *Pyrénées-Contrebandier venasquais passant le port d'Oo*, 1 Hoja litografiada en color. 34 cm, Paris, 1834, Bibliothèque municipale de Toulouse:
- http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_PINGRET_030. p.233
- Fig. 80** Édouard Pingret, *Pyrénées-Aragonais*, 1 Hoja litografiada en color. 34 cm, Paris, 1834, Bibliothèque municipale de Toulouse:
- http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_PINGRET_036. p.235
- Fig. 81** William Oliver, *Église des Templiers à Luz*, Litografía acuarelada. Del álbum Scenery of the Pyrenees, London, Colmaghi and Puckle, 1842. p.241
- Fig. 82** William Oliver, *Chaos, pass of Gavarnie*, Litografía acuarelada. Del álbum Scenery of the Pyrenees, London, Colmaghi and Puckle, 1842. p.241
- Fig. 83** Louise-Joséphine SARAZIN DE BELMONT, *Cascade de Maillabaus. Gorge de Gabas*, Litografía. Plancha 38 cm, Bibliothèque municipale de Toulouse:
- http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_SARAZINDEBELMONT_025. p.242
- Fig. 84** Louise-Joséphine SARAZIN DE BELMONT, *Vue pris a Gavarnie* (1830), Óleo sobre lienzo. 30 x 49 cm., Angers, Musée des Beaux-Arts. p.244
- Fig. 85** Rosa Bonheur, *Le berger des Pyrénées* (1864), Óleo sobre lienzo. 68 x 100 cm, Musée Condé, Chantilly. p.246
- Fig. 86** Jean-Pierre THÉNOT, *Nuit dans les Pyrénées*, Litografía, Toulouse, Musée Paul Dupuy (nº inventario 67-368-252). p.249
- Fig. 87** Eugène Viollet-Le-Duc, *Le Port de Benasque vu de l'Espagne, (realizada el 25 de agosto de 1833)*, Aguada, tinta y grafito. 24,70 x 16,00 cm., París, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine. p.256
- Fig. 88** Eugène Viollet-Le-Duc, *Le Marboré, vu du Chaos*, Lápiz, acuarela y gouache sobre papel. 21,8 x 28,1 cm., París, Fondos Viollet-Le-Duc. p.259
- Fig. 89** Eugène Viollet-Le-Duc, *Glacier de la Brèche de Roland* (realizada el 19 de julio de 1833), Aguada ocre y gris y goauche sobre papel azul. 14,5 x 23 cm., Colección privada, París. p.261
- Fig. 90** Menut Alophe, *Montagnard des Pyrénées d'Espagne*, 1834, Litografía de Frey. 22 x 29 cm, L'Artiste, 1º serie, tomo VII, Pp. 48-49 L'Artiste. Journal de la Littérature

- et des Beaux-Arts.1ª série, Tome VII, Pp.48-49, Paris, 1834 (Reimpresión, Slatkine reprints, Genève, 1972). Bibliothèque municipale de Toulouse:
http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_ALOPHE_1_001. p.267
- Fig. 91** Pierre-Edmond-Alexandre HÉDOUIN, *Chants ossalois*, Salon de 1845, L'Artiste. Julio, agosto, septiembre, octubre de 1845. 12 livraison, p.216. p.278
- Fig. 92** Adolphe Leleux, *Chansons à la porte d'une posada (Navarre)*, 1842, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes. p.286
- Fig. 93** Adolphe Leleux, *Setting of on a donkey*, 1846, Acuarela y gouache. 44 x 36 cm., Firmada abajo/derecha. Fechada. (Colección privada). p.294
- Fig. 94** Adolphe Leleux, *Contrebandiers Espagnols* (grabado por Edmond Hédouin), *L'illustration. Journal Universel*, Paris, 11 de abril de 1846, tomo 7, p.88. Litografía 14 x 10 cm y *L'Artiste*, IV serie, Tomo VI, Paris, 26 de abril de 1846, 8ª livraison (entre las páginas 84 y 85). p.298
- Fig. 95** Armand Leleux, *Le Contrebandier* (Edmond Hédouin d'après Arm. Leleux), L'Artiste. 1846, 4ª serie, tomo VII, julio, agosto, septiembre, octubre de 1846, p.176, 11ª livraison 13 de septiembre de 1846. p.308
- Fig. 96** Armand Leleux, *Le Contrebandier*, 1849, Tours, Musée des Beaux-Arts. p.309
- Fig. 97** Antoine-Ignace MELLING, *Cascade du Gave du Val de Gaube*, Voyage pittoresque dans les Pyrénées françaises et dans les départements adjacents, Treuttel et Wurtz, Paris, 1826-1830, Plancha nº 23. p.311
- Fig. 98** Camille Bonnard, *Contrebandiers espagnols*, Le Pèlerin. Croquis, souvenirs, chroniques méridionales (numéro 1 à 36, année 1838), Sibuet. Editor, Leclercq, P.-V. Impresor, 1838, 1 f. de pl. gr.s.c.; 31 cm, Bibliothèque municipale de Toulouse:
http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/collect/general/index/assoc//ark:/74899/B315556101_A_PELERIN_103.dir/B315556101_A_PELERIN_103.jpg. p.312
- Fig. 99** Victor Dartiguenave, *Contrebandiers Aragonais (Pyrénées espagnoles)*, 1855-1856, Litografía. 39 cm, Pau: chez Auguste Bassy, 1855-1856 (Imprimerie Lemerrier), Bibliothèque municipale de Toulouse:
http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/ark:/74899/B315556101_A_DARTIGUENAVE_011. p.313
- Fig. 100** Penguilly-L' Haridon, *Les contrebandiers*. Litografía (hacia 1850). p.332
- Fig. 101** Camille Roqueplan, *A rocky gorge* (1848), Reproducción obtenida de: NETTLEFOLD, Frederick John, *A Catalogue of the Pictures and Drawings in the Collection of Frederick John Nettlefold* (4 vol), London & Derby, Bemrose & Sons, 1933-38. p.340
- Fig. 102** Camille Roqueplan, *Aragonais et son chien*, Óleo sobre madera, 46 x 37,2 cm., Lourdes, Musée Pyrénéen. p.346
- Fig. 103** Camille Roqueplan, *Aragonaises des environs de Penticosa (Sic)*, Litografía sobre china aplicada. Dimensiones totales 56,50 x 40,00 cm. Imagen de 26,00 x 22,00 cm., MOREAU, A. Collection de tableaux modernes. [Tirés du cabinet de M. Adolphe Moreau.] Imprinta Lemerrier, Paris, 1851. p.353
- Fig. 104** Camille Roqueplan, *Fontaine du Grand-Figuier (Pyrénées)*, Óleo sobre lienzo 117 x 85 cm. Firmada y datada en 1851, Musée des Beaux-Arts de Marseille (Número de inventario 767; RF 964.). p.369
- Fig. 105** Camille Roqueplan, *La fontaine du grand figuier dans les Pyrénées*. Carboncillo, sanguina y tinta blanca sobre papel. 41 x 54 cm(Nº inv: 225.). p.374
- Fig. 106** Alexandre Antigna, *Une fontaine à Anso (Haut-Aragon)*. 1864, Xilografía a contrafibra. 15 x 10,5 cm, *Le Magasin Pittoresque*, Año 33, Paris, 1865, p.93. p.386

Fig. 107	Alexandre Antigna, <i>Während der Serenade</i> , 43,5 x 31 cm, Xilografía de Rich Bong (Editado en Berlín en 1893).	p.393
Fig. 108	Alexandre Antigna, <i>Scène d'intérieur en Aragon, Hacia 1870-72</i> , Lápiz sobre papel. 0,175 x 0,235 cm, Colección privada.	p.397
Fig. 109	Alexandre Antigna, <i>Scène de repos en Aragon</i> , 1870, Dibujo sobre papel. Lápiz, 0,220 x 0,295 cm, Colección privada.	p.398
Fig. 110	Alexandre Antigna, <i>Servante aragonaise D'après Alexandre Antigna</i> , Fotografía de Goupil & Cie – 1867, <i>Galerie photographique</i> n° 510, Prueba sobre papel albuminado N° inventario: Inv. 97.II.4.90 (1).	p.399
Fig. 111	Alexandre Antigna, <i>Étude por la Servante Aragonaise</i> , 1867, Óleo sobre lienzo, 31,00 x 16,00 cm, Colección privada.	p.401
Fig. 112	Alexandre Antigna, <i>Étude por la Servante Aragonaise</i> , 1867, Dibujo de grafito sobre papel, 23, 5 x 13,5 cm, Colección privada.	p.402
Fig. 113	Alexandre Antigna, <i>Étude d'Aragonaise</i> , Hacia 1870, Dibujo sobre papel. Carboncillo, 21'5 x 11' 5 cm, Colección privada.	p.405
Fig. 114	Alexandre Antigna, <i>Étude d'aragonaise en buste (Hacia 1870)</i> , Óleo sobre lienzo 49 x 42 cm, Orléans, Musée des Beaux-Arts	p.407
Fig. 115	Alexandre Antigna, <i>La vendeuse de fruits</i> , Óleo s/ lienzo, 67 x 58 cm.	p.409
Fig. 116	Alexandre Antigna, <i>Les Aragonaises d'Anso</i> . 1872, Óleo lienzo, 121 x 164 cm, Musée des Beaux-Arts d'Orléans.© Musée des Beaux-Arts d'Orléans.	p.411
Fig. 117	Alexandre Antigna, <i>Les Aragonaises d'Anso</i> . 1872 (Detalle).	p.415
Fig. 118	Alexandre Antigna, <i>Aragonaises d'Ansó</i> (Apunte). (Hacia 1872), Óleo sobre lienzo. 41,00 x 28,00 cm, Colección privada.	p.416
Fig. 119	Alexandre Antigna, <i>Les Deux voix</i> , Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm, Orléans. Musée des Beaux-Arts. © Musée des Beaux-Arts d'Orléans.	p.418
Fig. 120	Alexandre Antigna, <i>Les femmes et le secret</i> (1876), Óleo sobre lienzo 111,4 x 181,5 cm, París, Colección Dubuquoy.	p.421
Fig. 121	Carlos Vázquez Úbeda, <i>Boda en Ansó (Detalle)</i> (Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904. Salon de 1905), Museo de la Academia de San Carlos, Méjico.	p.427
Fig. 122	Alexandre Antigna, <i>Sérénade à Echo (detalle)</i> , Salon de 1866.	p.427
Fig. 123	(Atribuido a Léon Berthoud), <i>A mountain landscape</i> , Óleo sobre lienzo. 41.9 x 33.7 cm, Colección privada.	p.429
Fig. 124	Lon Berthoud, <i>Ouvrier espagnol à Pau</i> , Óleo s sobre lienzo. 50 x 32 cm (Sin fecha), Pau, Musée des Beaux-Arts (N° inventario 30.6.15).	p.432
Fig. 125	Pierre Schlumberger, <i>Berger assis</i> (título fáctico), Mina de plomo realizada con acuarela sobre papel. 10 x, 8,30 cm, Pau. Musée des Beaux-Arts, N° inventario 30.6.85. 1735 (Antiguo número).	p.434
Fig. 126	Pierre Schlumberger (Hacia 1850), <i>Ouvrier espagnol, aragonais</i> (título fáctico), Acuarela sobre papel. 20,5 x 16 cm, Pau. Musée des Beaux-Arts (N° inventario. 30.6.48.).	p.435
Fig. 127	Félix-Saturnin Brissot de Warville, <i>Moutons à la bergerie</i> , Óleo sobre lienzo. 36 x 46 cm, (Firmado abajo/izquierda), Colección privada.	p.438
Fig. 128	Félix-Saturnin Brissot de Warville, <i>L'ânier sur un sentier escarpé</i> , Óleo sobre panel de madera. 14 x 22 cm, Proveniencia: antigua colección Albord, Reims (Firmado abajo/derecha). Colección privada.	p.439
Fig. 129	Félix-Saturnin Brissot de Warville, <i>L'ânier traversant une rivière</i> , Óleo sobre tabla. 15 x 24 cm (firmado abajo/derecha). Colección privada.	p.439

Fig. 130	Félix-Saturnin Brissot de Warville, <i>Marché de village en Espagne</i> , Óleo s/ Tabla. 15 x 22 cm (Firmado abajo/derecha), Colección privada.	p.440
Fig. 131	Félix-Saturnin Brissot de Warville, <i>Le muletier espagnol</i> , Acuarela/ papel. 25 x 32 cm (firmado abajo/izquierda), Colección privada.	p.441
Fig. 132	Félix-Saturnin Brissot de Warville, <i>Village aragonais, Espagne</i> , Óleo sobre madera, 25 x 30 cm, Musée Salies de Bagnères-de-Bigorre.	p.442
Fig. 133	Félix-Saturnin Brissot de Warville, <i>Sur le chemin du circe de Gavarnie</i> , Óleo sobre madera 18 x 12 cm, Colección Pierre C. Lamicq, París.	p.443
Fig. 134	Félix-Saturnin Brissot de Warville, <i>Troupeau descendant des montagnes</i> , 1868, <i>Bordeaux</i> , Musée National des Douanes.	p.444
Fig. 135	François-Auguste Bonheur, <i>Troupeau de boeufs dans les Pyrénées</i> , Óleo sobre lienzo. 32 x 52,5 cm, Firmado abajo/derecha: A. Bonheur, Carpentras, Bibliothèque Inguimbertaine et musées (Nº inventario 887.3.24), Cliché Christian Chaline.	p.448
Fig. 136	François-Auguste Bonheur, <i>Le Combat. Souvenir des Pyrénées. 1862</i> , Óleo sobre lienzo. 200 x 260 cm., Colección Privada.	p.454
Fig. 137	Isidore-Jules Bonheur, <i>Le Paysan maîtrisant un taureau</i> , Bronce patinado de marrón rojizo, Fundición Peyrol.	p.458
Fig. 138	François-Auguste Bonheur, <i>Pyrenees/Aspes</i> , Óleo sobre papel montado en lienzo. 26,7 x 42,1 cm, Brooklyn Museum, New York (U.S.A.) (Nº de inventario 1993.123.1.).	p.460
Fig. 139	François-Auguste Bonheur, <i>Shepherd and sheep on the Canfranc hill in the Pyrenees</i> , Óleo sobre lienzo. 101 x 141 cm. Firmado: abajo/derecha, Colección privada.	p.461
Fig. 140	Louis Ramond de Carbonnières, <i>Vue du Mont-Perdu depuis la vallée d'Estaubé</i> , Aguafuerte (Lourdes, Musée Pyrénéen). Sirve de rontispicio a RAMOND DE CARBONNIÈRES, Louis, <i>Voyages au Mont-Perdu et dans la partie adjacente des Hautes-Pyrénées</i> , Paris, Belin Imprimeur-Libraire, 1801.	p.465
Fig. 141	Rosa Bonheur, <i>Un taureau</i> . Bronce. 18 x 33 x 11 cm. Bordeaux. Musée des beaux-arts	p.472
Fig. 142	Rosa Bonheur, <i>Un taureau</i> . Bronce. 15 x 21 x 10 cm. Bordeaux. Musée des beaux-arts.	p.472
Fig. 143	Rosa Bonheur, <i>Un taureau</i> . Bronce. 15 x 27 x 18 cm. Bordeaux. Musée des beaux-arts.	p.473
Fig. 144	Rosa Bonheur, <i>Un mouton broutant</i> . Bronce. 15 x 21,5 x 10 cm . Bordeaux. Musée des beaux-arts.	p.473
Fig. 145	Rosa Bonheur, <i>Pâturage dans la montagne</i> , Óleo sobre lienzo. 26,1 x 37 cm, Musée national du château de Fontainebleau, Número de inventario: RF 1297. © (Château de Fontainebleau)/ Gérard Blot.	p.483
Fig. 146	Rosa Bonheur, <i>Etude de renard</i> , Óleo sobre lienzo. 73 x 88 cm, Bordeaux. Musée des beaux-arts (Nº inventario: Bx E 672 ; Bx M 7009.).	p.485
Fig. 147	Rosa Bonheur, <i>Sangliers couchés et debouts</i> , Óleo sobre lienzo. 46,1 x 71,1, Fontainebleau; Musée national du château de Fontainebleau (Nº inventario: RF 1309).	p.486
Fig. 148	Rosa Bonheur, <i>Vingt études d'après des renards</i> , Mina de plomo. 31,5 x 47,7 cm, París. Musée du Louvre. Département des arts graphiques (Nº inventario RF 2789).	p.486
Fig. 149	Rosa Bonheur, <i>Cinq études d'âne</i> , Mina de plomo. 23,5 x 33,7 cm, París, musée du Louvre. Département des arts graphiques (Número de inventario RF 2747), © RMN (Musée d'Orsay/ Thierry Le Mage).	p.487

Fig. 150	Rosa Bonheur, <i>Rebeco echado</i> , Museo de Bellas Artes de Bilbao, Óleo sobre lienzo. 27 x 38 cm (Número de inventario 69/36).	p.490
Fig. 151	Rosa Bonheur, <i>Chamois Mother and Baby</i> (1888), Óleo sobre lienzo. 26 x 33,6 cm., Art National Museum of Wildlife Art in Jackson Hole, Wyoming (U.S.A.).	p.491
Fig. 152	Rosa Bonheur, <i>A Donkey Driver</i> , Grafito y tinta blanca sobre papel azul. 47.7 x 31.1 cm, The Fine Arts Museums of San Francisco (Palace of the Legion of Honor) © Achenbach Foundation for Graphic Arts.	p.494
Fig. 153	Rosa Bonheur, <i>Berger Landais</i> , Óleo sobre lienzo. 24 x 27 cm., Lille. Musée des beaux-arts. ©PBA, Lille, Dist. RMN/ Philipp Bernad.	p.499
Fig. 154	Rosa Bonheur, <i>The Conversation</i> , 1858, 36,9 x 55,2 cm, Carboncillo con toques gouache blanco sobre papel azul/grisáceo de hilo de textura gruesa, The Art Walters Museum, Baltimore (U.S.A.) Número de inventario: 37.907.	p.502
Fig. 155	Rosa Bonheur, <i>Spanish muleteers crossing the Pyrenees</i> , (Bourriquaires Traversant les Pyrenees), Firmado y fechado: Rosa Bonheur, 1857, Óleo sobre lienzo, 117 x 200 cm., Colección privada.	p.504
Fig. 156	Rosa Bonheur, <i>Spanish muleteers crossing the Pyrenees (Detalle)</i> .	p.506
Fig. 157	Rosa Bonheur, <i>Spanish muleteers crossing the Pyrenees (Detalle)</i> .	p.508
Fig. 158	Rosa Bonheur, <i>Spanish muleteers crossing the Pyrenees (Detalle)</i> .	p.510
Fig. 159	Rosa Bonheur, <i>Bouricairos (Donkeys) crossing the Pyrenees</i> , 50 x 90 cm, Grabado por Charles G.Lewis, 1857.	p.512
Fig. 160	Rosa Bonheur, <i>The Pyrenees</i> . 1879, Óleo sobre lienzo. 101.5 x 117.8 cm, Inscripción abajo izda: Rosa Bonheur. 1879, Aberdeen Art Gallery and Museums, Reino Unido (Nº inventario ABDAG002181. Número anterior 41.7.5.).	p.516
Fig. 161	Rosa Bonheur, <i>Le berger des Pyrénées (1864)</i> , Óleo sobre lienzo. 68 x 100 cm, Musée Condé, Chantilly.	p.519
Fig. 162	Isidore-Jules Bonheur, <i>Muletier Espagnol</i> , Bronce patinado. 35 x 34 cm. Fundición Peyrol.	p.521
Fig. 163	Isidore-Jules Bonheur, <i>Bourricaire Espagnol</i> , Bronce patinado. 35 X 37,5 X 11 cm. Fundido por Peyrol.	p.522
Fig. 164	Rosa Bonheur, <i>Muletiers des Pyrenees</i> , Óleo sobre lienzo. (65.7 x 81.6 cm), The Norton Collection, Norton Art Gallery, Shreveport, Louisiana (U.S.A.).	p.524
Fig. 165	Louis-Antoine Capdevielle, <i>Les Joueurs de cartes</i> , 1879. Óleo sobre lienzo. 102 x 142, Musée des Beaux-Arts de Pau (Nº Inv 879.1.1).	p.532
Fig. 166	Louis-Antoine Capdevielle, <i>Le scieur de bois aragonais</i> , 1876. Óleo sobre lienzo. 65x 40 cm., Musée des Beaux-Arts de Pau (Nº Inv 894.15.1.).	p.536
Fig. 167	Louis-Antoine Capdevielle, <i>Portrait au pied du berger. Étude</i> (1884), Óleo sobre lienzo. 55 x 46 cm. Colección privada, París.	p.538
Fig. 168	Louis-Antoine Capdevielle, <i>Le berger</i> . Óleo sobre lienzo. 65 x 46 cm. , Firmado y fechado abajo/derecha. 1890, Colección privada.	p.539
Fig. 169	Gustave Doré, <i>Le Massif de la Maladetta</i> , Óleo sobre lienzo. 110,5 x 175 cm, Tarbes, Maison du maréchal Foch (Número de inventario TAR 1974000001.).	p.546
Fig. 170	Gustave Doré, <i>Paysage des Pyrénées</i> , Óleo sobre lienzo 82 x 65 cm, Strasbourg, Musée des Beaux-Arts (Número de inventario 1507).	p.547
Fig. 171	Gustave Doré, <i>Forêt des Alpes</i> , Óleo sobre lienzo. 260 x 139 cm., Musée d'Art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg.	p.551
Fig. 172	Gustave Doré, <i>Contrebandiers de la "Serrania de Ronda"</i> , 1865, Xilografía a contrafibra, 23,8 x 16 cm.	p.556

Fig. 173	Gustave Doré, <i>Contrebandiers espagnols</i> , Aguafuerte sobre papel Holanda, 31,2 x 44,3 cm (15 x 26 cm sin margen), Musée d'Art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg, Número de inventario 55.992.13.205(1).	p.557
Fig. 174	Gustave Doré, <i>Contrebandiers espagnols</i> (hacia 1876), Óleo sobre lienzo, 196,2 x 240,8 cm., Richmond (U.S.A.), Virginia Museum of Fine Arts.	p.558
Fig. 175	Alexandre Lacauchie, <i>Contrebandier dans les Pyrénées</i> , La France pittoresque, 1835.	p.559
Fig. 176	Ernest Guillaume, <i>Espagnols malades se rendant aux eaux de Cauterets, route de Penticosa (sic)</i> , Óleo/s lienzo. 82 x 111cm, Pau, musée des beaux-arts (Nº inventario 869.1.1).	p.562
Fig. 177	Alexandre-Marie Guilemin, <i>Le Berger</i> , Óleo sobre cartón. 24,5 x 18,5 cm, Colección privada.	p.574
Fig. 178	Alexandre-Marie Guilemin, <i>Portrait of a woman cradling a swaddled infant</i> , Óleo sobre tabla. 13 x 24 cm, Colección privada.	p.577
Fig. 179	Alexandre-Marie Guilemin, <i>Sans titre</i> (Intérieur navarrais), Óleo sobre lienzo. 46,5 x 38 cm, Musée Basque et de l'Histoire de Bayonne (Nº inventario: D 2004.002.0001.).	p.580
Fig. 180	Léon L'hermitte, <i>Les contrebandiers espagnols</i> , Óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm, Colección privada.	p.587
Fig. 181	Léon L'hermitte, <i>Le Toast Aragonais</i> , Zacharie ASTRUC, <i>Les Alhambras</i> , Librairie Henri Leclerc, París, 1908. Ilustración, p.35.	p.591
Fig. 182	Charles Landelle, <i>La Messe a Béost, le dimanche, d'après Ch. Landelle</i> (Salon de 1857).	p.597
Fig. 183	Charles Landelle, <i>Les Vanneuses de Béost</i> , Charles Landelle (Dibujante); Célestin Nanteuil (Litógrafo); Bertauts (Impresor), Litografía blanco y negro sobre papel. 30.5 x 22.5cm, Pau. Musée des Beaux-arts (Número de inventario: 56.6.17).	p.599
Fig. 184	Charles Landelle, <i>La Fourcanade vue du port de Vénasque</i> (Hacia 1850-56), Óleo sobre papel 31 x 23 cm, Colección privada, París.	p.602
Fig. 185	Atribuido a Charles Landelle, <i>Aragonais avec paysage de montagne</i> , Óleo sobre lienzo, 42 x 27 cm, Lourdes. Musée Pyrénéen (Nº inventario: M.P.78.7.1.).	p.605
Fig. 186	Jules Worms, <i>Course de novillos dans la province de Valence (Espagne)</i> 1866, Óleo sobre lienzo, 130 x 210 cm, Musée des Beaux-Arts de Pau (Número de inventario: 868.4.1.).	p.608
Fig. 187	Jules Worms, <i>Course de novillos dans la province de Valence (Espagne). Detalle.</i>	p.610
Fig. 188	Jules Worms, <i>L'Espagnol</i> , Óleo sobre panel. Firmado abajo derecha. 16 x 10,5 cm., Colección privada.	p.610
Fig. 189	Jean-André Rixens, <i>Vieux paysan espagnol en prière</i> , Óleo sobre lienzo. 65 x 55 cm, Toulouse, Musée des Augustins (Nº de inventario RO 240; D 1885 1.) Fotografía: ©Bernard Delorme.	p.613
Fig. 190	Édouard Manet, <i>Le déjeuner dans l'atelier</i> , Munich, Neue Pinakothek.	p.618
Fig. 191	Joseph Auguste Rousselin, <i>La foire de Saint-Martin à Pau</i> , étude. 1885, Óleo sobre lienzo. 41 x 33 cm, Pau, Musée des beaux-Arts (Nº inv: 10.13.9.).	p.620
Fig. 192	Fig. 189. Joseph Auguste Rousselin, <i>La foire de Saint Martin à Pau</i> , 1885, Óleo sobre lienzo, 256,5 x 193 cm., Firmado y fechado:11 mars 1885, Colección privada.	p.622
Fig. 193	William Turner Dannat, <i>Contrebandier aragonais</i> , 1883, Óleo sobre lienzo, 280 x 170 cm, Musée National de la Coopération Franco-Américain de Blérancourt (Nº inventario RF 1977-130; LUX 1247P ; J DE P 14 P.), © RMN/ René-Gabriel Ojeda.	p.629

Fig. 194	William Turner Dannat, <i>Study for An Aragonese Smuggler</i> , 1881, Óleo sobre lienzo. 81,6 x 59,7 cm, The Art Institute of Chicago.	p.633
Fig. 195	William Turner Dannat, <i>Le Contrabandier Aragonais</i> (1882), Óleo sobre panel, 15 x 10 cm., Jane Joel Knox Collection (U.S.A.).	p.634
Fig. 196	Édouard Manet, <i>The Water Drinker (The "Régade")</i> , 1861–62, Óleo sobre lienzo, 61.8 x 54.3 cm, (Otras denominaciones: <i>Le buveur d'eau</i> y <i>Boy with Pitcher</i>), The Art Institute of Chicago (Bequest of Katharine Dexter McCormick, 1968.303).	p.636
Fig. 197	Henri Charles Guérard (sobre Édouard Manet), <i>The Water Drinker</i> , 1884, Tamaño de la imagen: 18,30 x 15,20 cm. 32,1 x 25,5 cm tamaño completo, Aguafuerte y aguatinta, punta seca sobre papel, The Art Institute of Chicago.	p.637
Fig. 198	Édouard Manet, <i>Le buveur d'eau</i> . (Hacia 1865), Agua-fuerte y punta seca. 18 x 13,5 cm (imagen) ; 23,7 x 15,78 cm tamaño de la hoja, Firmado abajo a la izquierda: Manet, Plancha nº 12 del álbum <i>Manet Trente eaux-fortes</i> , éd. A. Strölin, 1905.	p.638
Fig. 199	Édouard Manet, <i>The Gypsies</i> , 1862 (Ilustración en: ROSENTHAL, Léon, "Manet et l'Espagne", <i>Gazette des Beaux-Arts</i> , Paris, septiembre-octubre 1925, Vol.12, nº 760, p.208).	p.639
Fig. 200	Francisco de Goya, <i>El bebedor</i> , 1777, Cartón para tapiz. Óleo sobre lienzo. 107 x 151 cm, Madrid, Museo del Prado.	p.640
Fig. 201	William Turner Dannat, <i>The Quartette</i> (1884). Óleo sobre lienzo. 239,7 x 235,6 cm, New York, Metropolitan Museum of Art 1884.	p.644
Fig. 202	William Turner Dannat, <i>A Sacristy in Aragon</i> , Óleo sobre lienzo, New 53 x 56 cm., York. Rifkin Fine Arts.	p.644
Fig. 203	Dominique-Félix de Vuillefroy, <i>Aragonaies se rendant à la foire</i> , Fotograbado en sepia, Tamaño de papel: 23.1 x 33.3 cm Tamaño de la imagen: 12.3 x 17.2 cm.	p.650
Fig. 204	Dominique-Félix de Vuillefroy, <i>Driving Cattle onto the Mountain</i> , Óleo sobre lienzo, 60 x 80,5 cm., Colección privada.	p.654
Fig. 205	Georges Bergès, <i>Saint Georges vainqueur</i> (d'après Georges Berges, par Rodriguez), hacia 1890, Aguafuerte (Tamaño de la hoja, 46 x 32 cm; formato sin márgenes 26 x 20 cm).	p.659
Fig. 206	Georges Bergès, <i>Saint Georges vainqueur</i> (Detalle).	p.660
Fig. 207	Henry d'Estienne, <i>Vieille femme d'Aragon, Espagne</i> , Óleo sobre cartón, 23,5 x 19,5 cm, París, Musée d'Orsay: Número de inventario: RF 1980 14 ; LUX 528 ; 29900 (1970), © RMN (Musée d'Orsay/ Jean-Pierre Lagiewski.	p.665
Fig. 208	Baldomero Galofre, <i>Tipos españoles. Chesa, mujer del valle de Ansó, La Ilustración Artística</i> , Barcelona, nº 551, 18 de julio de 1892.	p.677
Fig. 209	Mariano Barbasán, <i>El Vendedor de estampas</i> (Roma, 1899), Reproducido en la revista <i>La Ilustración Artística</i> , nº 551, Barcelona, 18 de julio de 1892, p.464.	p.679
Fig. 210	William Laparra, <i>Vieille Espagnole en deuil</i> , Reproducido en: MARX, Roger, L'Emancipation des "Prix de Rome", <i>Art et Décoration</i> , Tomo 10, 2º semestre, Julio-diciembre de 1901, París, Émile Lévy Éditeur, 1901, p.59.	p.679
Fig. 211	William Laparra, <i>El silenciero de la Seo de Saragosse</i> , Óleo sobre lienzo, 191 x 112 cm, Amiens, Musée des Beaux-Arts (Número de inventario: P.1138, p.535.	p.683
Fig. 212	Mignon. "Silenciero", Reproducido en: DIEULAFOY, Jane, "Aragon et Valence", <i>Le Tour du Monde</i> , Nueva serie A6, París, 1900, p.58.	p.685
Fig. 213	Alexandre Antigna, <i>Un marchand d'images</i> . (1863), Óleo sobre lienzo, 143 x 113 cm, Bordeaux, Musée des beaux-arts (Número de inventario: Bx E 623; Bx M 6291).	p.688

- Fig. 214** William Laparra, *La marchande de simples*, Óleo sobre lienzo. 186 x 82 cm, Firmado y fechado abajo/derecha: WILLIAM LAPARRA; 1901; Madrid, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, ©"Cliché du M.B.A. de Bordeaux/photographe Lysiane Gauthier". p.691
- Fig. 215** William Laparra, *Femme espagnole debout*, Mina de plomo 33 x 16 cm, París; musée du Louvre. Département des Arts graphiques (Número de inventario: RF 39650, recto). © RMN. Martine Beck-Coppola. p.693
- Fig. 216** William Laparra, *Veuve aragonaise portant un enfant*, Fondo de taller William Laparra, Localización actual desconocida. p.718
- Fig. 217** William Laparra "*Petite maman*" en Aragón, París, Colección privada. p.718
- Fig. 218** William Laparra, *Assemblée de femmes*, Fondo de taller William Laparra, Localización actual desconocida. p.719
- Fig. 219** William Laparra, *Hecho. Village aragonais*, París. Colección privada. p.719
- Fig. 220** William Laparra, *Vue d'Hecho. Haut-Aragon*, París. Fondo de taller, Localización actual desconocida. p.720
- Fig. 221** William Laparra, *Hecho dans le Haut Aragon*, París. Fondo de taller, Localización actual desconocida. p.720
- Fig. 222** William Laparra, *Hecho. Haut Aragon. (Les paves)*, Óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm., París. Fondo de Taller, Localización actual desconocida. p.721
- Fig. 223** William Laparra, *Vue d'Hecho. Haut Aragon. L'Eglise*, Óleo sobre lienzo. 39 x 28 cm, Musée des Beaux-Arts. Bordeaux, © Cliché du M.B.A. de Bordeaux/photographe F. Deval. p.722
- Fig. 224** William Laparra, *Nöel en Aragón*, Localización desconocida. p.724
- Fig. 225** William Laparra, *Vieille femme d'Ansó*, Fotografía. Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, ©"Cliché du M.B.A. de Bordeaux/photographe F. Deval". p.725
- Fig. 226** William Laparra, *Vieille femme d'Ansó*, Fotografía. Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, ©"Cliché du M.B.A. de Bordeaux/photographe F. Deval". p.726
- Fig. 227** William Laparra, Figurines para *La Jota* de Raoul Laparra. Costume de femme. Costume d'homme, *Comoedia*, París, domingo 26 de marzo de 1911. p.736
- Fig. 228** Joaquín Sorolla, *La Jota*, Gouche sobre cartón. 49 x 65 cm., Museo Sorolla, Madrid (Número de inventario 1.051). p.749
- Fig. 229** Joaquín Sorolla, *Aragón. La Jota*, Óleo sobre lienzo, 349 x 300,5 cm., Hispanic Society of America, Nueva York. p.750
- Fig. 230** Raoul Laparra, *La Jota, Escena del 1º acto, Comoedia*, París, 27/04/1911. p.759
- Fig. 231** William Laparra, Decorado para el primer acto de "La Jota", *Comoedia*, París, domingo 27/04/1911. p.761
- Fig. 232** Raoul Laparra, Actores en el estreno del drama lírico en 2 actos *La Jota*, *Comoedia*, jueves, 27/04/1911. p.772
- Fig. 233** Retrato de Margueritte Carré, Musica, N° 103, Publications Pierre Lafitte & Cie, París, Abril 1911. p.782
- Fig. 234** Le compositeur et les principaux créateurs de "La Jota", *Comoedia*, París, domingo 26/03/1911. p.783
- Fig. 235** Victor Hugo, *Rencontré dans la montagne. Le muletier borgne. Ancien Trabucaire*, Pluma, tinta ocre y acuarela, 29,8 x 23,5 cm. Hacia 1856, BNF, Manuscrits, NAF 13350, fol. 4. p.873

10. CONCLUSIONS

La découverte de l'Espagne par les peintres, qui constitue l'une des "lignes de force" incontestées dans l'évolution du complexe panorama artistique français du XIXe siècle¹³²⁰, sera la toile de fond historique-artistique essentielle de cette thèse doctorale. Ce phénomène influent détermine une image d'Espagne fortement singularisée par son exotisme dans une Europe plongée dans le processus d'une intense transformation due à l'industrialisation, laquelle comporte parallèlement une concentration de la population et de la culture dans les villes: géographiquement isolée du reste du continent en raison de la chaîne des Pyrénées, et son idiosyncrasie profondément marquée par sept siècles d'histoire sous domination arabe, la Péninsule Ibérique prend racine dans l'imaginaire comme une réserve singulière de ce qui est « pittoresque », ce qui la convertit en une source d'idées pratiquement intarissable pour la culture française durant une bonne partie du XIXe siècle et, en général, avec de légères variantes jusqu'à notre guerre civile en 1936.

Si, d'un côté, les travaux réalisés confirment la persistante actualité de ce « mythe hispanique » séduisant pour la créativité d'un groupe d'artistes très ample et hétérogène qui ont choisi le Haut Aragon pour objet distinctif de pondération esthétique durant la période de référence (1820-1920), d'autre part, cela évidence également la clarté avec laquelle la plupart ont su mettre en valeur les aspects différentiels. La conjonction des deux facteurs apporte une nette « spécificité », justement suggérée par Paul Guinard dans son emblématique article « Romantiques français en Espagne »¹³²¹ qui implique une construction culturelle beaucoup plus minoritaire, inconnue et inédite de ce qui est espagnol, loin de ce qui a été monopolisé et répandu sur la scène internationale, c'est-à-dire, la culture des mœurs andalouses, mais qui, d'aucune façon, ne manque d'une importance et d'une personnalité suffisantes: sans perdre ses éléments

¹³²⁰ GUINARD, Paul, "Romantiques français en Espagne", *Art de France* (II), Paris, Hermann, 1962, p. 179.

¹³²¹ Voir: GUINARD, Paul, *Opus Cit.* qui contient tout au long de son oeuvre quelques références spécifiques à l'activité d'une série d'artistes romantiques français dans la partie centrale des Pyrénées espagnoles (Adolphe Leleux, Eugénie Gallian, Camille Roqueplan, Émile Goury, Etienne Sabatier, etc.)

« exotiques », ingrédient essentiel de la dichotomie présente dans l'image du « caractère espagnol » dans les arts plastiques français de cette époque-là, les Pyrénées font partie de cette « autre » Ibérie, celle des sommets et des prairies, celle des hauts plateaux et des chaînes montagneuses sauvages, celle d'une Espagne plus essentielle et « authentique » dont l'image percera dans les œuvres poétiques poignantes de la génération espagnole de 98 et qui sera confirmée, à son tour, lorsqu'elle devient l'un des pôles de référence essentiels pour certains artistes français qui finissent par se tourner vers l'hispanisme lors du passage d'un siècle à l'autre, comme c'est le cas des frères bordelais William et Raoul Laparra. Ces valeurs situent le thème iconographique du Haut-Aragon sur un point intéressant de confluences, ce qui contribue, d'un côté, à la clarification de notre compréhension de certains des intérêts les plus authentiques et des préoccupations de l'art français du XIXe siècle et, parallèlement, elles nous illustrent sur certains points clefs qui expliquent les directions adoptées par la peinture espagnole durant le premier tiers du XXe siècle par les pinceaux de certaines figures incontournables de notre rénovation artistique, fins connaisseurs, à l'époque, du panorama artistique français: Ignacio Zuloaga (1870-1945) et Joaquín Sorolla (1863-1923). Ces peintres et quelques-uns de leurs imitateurs et/ou disciples¹³²² –agglutinés sous l'étiquette générique de « art des mœurs » espagnoles- précédés par quelques écrivains de renom (Benito Pérez Galdós), trouvent dans l'idiosyncrasie aragonaise une importante source d'inspiration qui saura assimiler les lettres de noblesse accordées au sujet par les artistes français appartenant à ce qu'on appelle réalisme « de genre » tout au long du siècle.

A son tour, cette image « mariée » des Pyrénées hautes-aragonaises peut faire partie d'un contexte culturel plus ample qui tend à conceptualiser les sociétés montagnardes en général –les pyrénéennes

¹³²² Parmi tous, il faut souligner plus spécialement Carlos Vázquez Úbeda. Sa composition *Luna de Miel en el valle de Ansó* (Hispanic Society of America of New York), qui d'une certaine manière avait ses racines dans cette longue tradition, sujet de recherche de cette thèse et qui fut bien comprise et hautement estimée par les milieux artistiques français au point de mériter une première médaille au Salon des Artistes Français de Paris en 1913.

notamment- comme éléments exceptionnels, curieux et singuliers¹³²³ dans une Europe en profonde transformation, traits que le réalisme français – éminemment conservateur- mettra en valeur, progressivement à plus grande échelle, tout au long du siècle. À ce sujet, les exemples picturaux relevés prouvent sans faille que les Pyrénées de Huesca ne constituent pas une exception mais, bien au contraire, un exemple significatif de l'ampleur et l'incidence qu'ait pu atteindre ce phénomène sur le plan européen.

Dans ce vaste et complexe contexte, le côté aragonais des Pyrénées semble intégrer tout naturellement les grands intérêts de la culture du XIXe français, attirant à partir de 1843 les pionniers du réalisme de genre (Adolphe Leleux 1812-1891- tête de file de l'école surnommée « réalisme rustique »- et quelques-uns de ses adeptes) qui nécessitaient élargir leur éventail de possibilités thématiques limitées jusqu'alors, à la production picturale française de Bretagne, de Normandie et d'Auvergne, et déjà excessivement exploitées par les peintres du moment. Durant les décennies suivantes, cette approche s'étendra à ceux qu'on surnomme « peintres de paysans » qui revendiquent la grande tradition rurale française¹³²⁴, qui expriment pendant le Second Empire leur nostalgie d'un monde étranger aux contaminations des nouveaux usages urbains, et un intérêt qui les porte à revivre un lien entre l'homme et la nature non contaminée par la civilisation industrielle et le progrès. Ce phénomène semble s'accroître à la fin des années cinquante et durant les années soixante et, par rapport au sujet étudié, prend toute son importance dans la production de certains maîtres du réalisme si emblématiques tels que Rosa

¹³²³ LAPLACE, Danièle, "Les Géographes vidaliens face à l'altérité pyrénéenne". En: VV.AA. (Sous la direction de Vincent Berdoulay), *Les Pyrénées, lieux d'interaction des savoirs (XIXe –début du XXe s.)*, Paris, Éditions du CTHS, 1995, p. 89.

¹³²⁴ A partir de 1855, la multiplication des thèmes paysans est cause d'un changement d'orientation des iconographies dans les salons parisiens; le contenu contestataire et perturbateur de la condition rurale disparaît en faveur d'une représentation académique, beaucoup plus neutre, de l'« Ordre éternel des campagnes ». Il convient de rappeler que, à partir de 1850, avec l'avènement du suffrage universel en France, le paysan devient le grand acteur de la vie politique. Conservateur et obéissant, cette classe sociale acquiert un élan inhabituel comme thème pictural et leur vie est racontée et magnifiée sans danger, souvent d'un point de vue pittoresque, au sein des poétiques réalistes qui se développaient alors. C'est surtout à partir de 1870 quand les peintures ayant pour sujet les paysans reçoivent leur lettres de noblesse, en accord avec l'évolution sociale et politique de l'époque, vu que, face à l'industrialisation galopante qui est à l'origine des masses ouvrières revendicatives et imprévisibles, le paysan représente la catégorie la plus stable de la nation, ses traditions et modes de vie constituent des valeurs stables et sûres.

Bonheur (1822-1899)- à la suite de ses séjours dans le Haut-Aragon à partir de 1850-, Alexandre Antigna (1817-1878)- suite à son voyage dans la vallée d'Anso et de Hecho en 1863- ou du grand pope de la peinture française de genre, Alexandre Guillemin (1818-18809) –qui reflète avec un œil quasiment « photographique » les tenues traditionnelles du Haut-Aragon, à partir de 1865-, ainsi que d'autres peintres plus conventionnels, comme peut l'être le beau-frère de ce dernier Félix-Saturnin Brissot de Warville (1818-1892). A partir de 1870, perdure toujours dans l'art français un contexte¹³²⁵ où les thèmes pyrénéens du Haut-Aragon, déjà confirmés comme tradition, peuvent trouver leur place sous une multiplicité d'approches qui montrent la période et les sujets hétérogènes mis au goût du jour par les salons, dans lesquels, par ailleurs, on observe une influence grandissante de tout ce qui est hispanique¹³²⁶.

Il est certain que, quelques exceptions mises à part, on peut en conclure que les terres d'altitude espagnoles frontalières de l'Aragon n'ont jamais fini de se concrétiser en tant que destination suffisamment attrayante par elle-même, de s'ériger à la même hauteur à laquelle ont pu le faire d'autres puissants centres d'attraction qui répondaient davantage au mythe « andalousiste ». Parfois, leur découverte n'est que le fruit du hasard, c'est le cas de Paul Gavarni (1804-1866), ou bien la conséquence logique de contacts qui se doivent à la proximité géographique: Jean André Rixens (1846-1925) était originaire de Saint-Gaudens et Louis-Antoine Capdevielle (1849-1925) était originaire de Lourdes; l'influent critique Théophile Gautier (1811-1872) l'était, à son tour, de Tarbes, ce qui explique sa sensibilité envers l'âme pyrénéenne et ses manifestations plastiques au vrai sens du terme; les frères Bonheur (Rose et Auguste) et les frères Laparra (William et Raul) avaient des origines en Aquitaine, bien qu'ils développèrent le plus gros de leur respective carrière à Paris. Mais malgré

¹³²⁵ Les nouvelles valeurs de la Troisième République, authentifiée par le consensus social, définissent dans la peinture française un contexte éclectique et changeant dans lequel les artistes se retrouvent confrontés à une conjoncture débordante de nouveaux défis et d'incertitudes; alors qu'une minorité d'artistes adoptent une ligne de rupture avec les conventions picturales précédentes, la plupart du collectif opte pour des réponses syncrétiques en consonance avec la tradition académique.

¹³²⁶ D'une certaine manière, à cette époque les voyages en Espagne avec un passage obligé par le musée du Prado s'étaient "institutionnalisés" parmi les artistes de la Gaule, surtout à partir de la présence à Madrid en 1849 de Alfred Dehodencq (1822-1882).

l'excellente conservation de ses ressources culturelles traditionnelles, le plus grand attrait du secteur haut-aragonais est la conséquence de sa situation géographique stratégique : tout près, sur le territoire français se trouvent des thermes réputés et très fréquentés (Eaux Bonnes, Cauterets, Luchon, etc) auxquelles affluent des artistes de renom à l'époque où la tuberculose fait des ravages dans toute l'Europe¹³²⁷. La simple intuition d'une Espagne proche qui étend ses terres légendaires et lumineuses de l'autre côté de cet environnement montagneux où sont sises les stations thermales, suffit à stimuler certains artistes et à faire rêver du « caractère espagnol »¹³²⁸. Certains d'eux n'eurent même pas besoin de traverser la mystérieuse et suggestive frontière, trouvant leurs thèmes d'inspiration sur le territoire français parmi la population bigarrée des populeux établissements de cure français, ou dans les villages voisins dans lesquels l'exotique image des habitants du Haut-Aragon était habituelle depuis des temps reculés en raison des modes et des rythmes de vie propres à la montagne¹³²⁹.

Les possibilités esthétiques offertes par cette portion de territoire de l'Europe profonde où palpitait vigoureusement encore la quintessence de la

¹³²⁷ Le cas de Camille Roqueplan (1803-1855), Eugène Delacroix (1798-1863), Eugène Devéria (1805-1865), Pierre-Luc-Charles Cicéri (1782-1868), Charles Landelle (1821-1908), Ernest Guillaume (1831—1870), Rosa Bonheur (1822-1899, qui accompagne son amant Nathalie Micas), Léon L'hermitte (1844-1925), etc. En 1845, la rencontre fortuite de plusieurs créateurs de renom (Eugène Delacroix (1798-1863), Camille Roqueplan (1803-1855), Paul Huet (1803-1869), le suédois Per Wickenberg (1812-1846) y Eugène Devéria (1805-1865) La ville thermale d'Eaux-Bonnes réunit pour un temps une colonie spontanée d'artistes qui mériterait une étude beaucoup plus approfondie en raison de son intérêt exceptionnel.

¹³²⁸ L'imposante barrière des Pyrénées, que l'on dirait physiquement infranchissable, ne l'est pas pour l'imagination de nombre de voyageurs qui se laissent mener par l'idée que "l'ardente Espagne est là derrière! (AA.VV., "Le Béarnais, Journal de Voyage", *Les Français peints par eux-mêmes: Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*. Province, Tome III, Volumen 8, Paris, L. Curmer Éditeur, 1842, p. 105.) À ce sujet, le cas de l'un des plus remarquables diffuseurs du caractère espagnol en France est très significatif: Alfred Dehodencq (1822-1882), dont la fiévreuse imagination le conduit à construire, dans sa retraite pour des raisons de santé aux thermes pyrénéennes de Barèges, une image d'une Espagne fondée sur le mytique, image qui n'aura cessé de se confirmer dans les années suivantes Voir: SÉAILLES, Gabriel, *Alfred Dehodencq: histoire d'un coloriste*, Paris, P. Ollendorff Éditeur, 1885.

¹³²⁹ C'est le cas d'un grand nombre de thèmes récréés par quelques artistes mentionnés dans cette thèse : Eugène Delacroix (1798-1863), Eugène Devéria (1805-1865), Joseph-Auguste Rousselin (1848-1916), Jean-André Rixens (1846-1925), Léon Berthoud (1822-1892), Eugénie Gallian (1807-1897), Léon L'hermitte (1844-1925), Ernest Guillaume (1831-1870), etc.

vie traditionnelle, sont soulignées en 1846¹³³⁰ par l'écrivain Gustave d'Alaux¹³³¹. Ces possibilités prenaient forme de manière très concrète dans leurs manifestations tangibles –tenues vestimentaires¹³³², coutumes et autres traditions populaires déjà très en déclin en France- et ont su jouer un rôle important en tant que lien avec le passé dans l'art du XIXe siècle gaulois. Le territoire du Haut-Aragon s'établit ainsi comme un cadre privilégié capable d'aller au-delà des limitations d'un espace et d'un temps fixés par un cadre social toujours plus civilisé, standardisé et gris, fortement contraint par les valeurs rationnelles de la civilisation et du progrès propagées dans le reste de l'Europe occidentale par le succès que connut l'industrialisation anglaise. Quelques-uns des artistes analysés dans la thèse effectuent une espèce d'itinéraire « initiatique » qui les conduit, avant de s'intéresser à d'autres pays d'Afrique ou du Proche-Orient, à fixer leur attention sur les ressources traditionnelles conservées par les hautes Pyrénées aragonaises¹³³³.

Contrebandiers, bergers, muletiers, marchands de bestiaux, gitans, mendiants et vendeurs ambulants de passage dans les Pyrénées, ou encore des gens qui exerçaient divers métiers dérivés des « migrations

¹³³⁰ D'ALAU, Gustave, "L'Aragon pendant la guerre civile", *Revue des Deux Mondes*, Tomo 13, Paris, 15 février 1846, p. 573.

¹³³¹ Sous le pseudonyme Gustave D'Alaux se cache l'écrivain Maxime Raybaud (1816-1885).

¹³³² La chercheuse Esther Ortas Durán soutient et justifie brillamment dans ses travaux, l'hypothèse suivante: parmi tous les éléments de la vie populaire aragonaise, les tenues vestimentaires si colorées constituent l'élément le plus visible et le plus facilement exprimable du point de vue plastique. Voilà la raison pour laquelle ces tenues éblouissent déjà dans ses incursions en 1827 aux frontières aragonaises d'alors, incertaines, lointaines et inconnues, l'un des grands artistes analysés dans cette thèse, figure pionnière de la connaissance et divulgation du Haut-Aragon en France: Paul Gavarni. ORTAS DURAND, Esther, "El pintoresquismo de personas, tipos e indumentarias aragoneses según los viajeros de la primera mitad del siglo XIX". En: **VV.AA.**, *Localismo, costumbrismo y literatura popular en Aragón: V curso sobre lengua y literatura en Aragón*, Zaragoza, D.P.Z. Institution Fernando el Católico, 1999.

¹³³³ Léonce Bénédict tire au clair cette question d'importance spéciale dans l'art français de cette époque, en remarquant que « l'observation des milieux indigènes de nos provinces de l'Afrique du Nord ou de tout autre pays resté à l'abri des effets de notre civilisation, est propre à livrer à l'artiste des trésors, pour ainsi dire vierges, d'éléments essentiellement pittoresques et plastiques que nous ne trouvons plus intacts autour de nous et que nous avons coutume de chercher dans les dépouilles froides du passé ». BÉNÉDITE, Léonce, *Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris. Rapports du Jury International*, Introduction générale, Tome 1^o, 2^a Part, Beaux-Arts, Paris, Imprimerie Nationale, 1904, p. 508.

saisonnières hirondelle » propre à la socio-économie traditionnelle pyrénéenne, acquièrent un véritable protagonisme dans la peinture et retiennent l'attention de la critique spécialisée¹³³⁴ à partir déjà des premiers prolégomènes du Réalisme¹³³⁵. Parmi tous ces prototypes privatifs du monde mythique pyrénéen, ce sont ceux du contrebandier –éminemment aragonais- et celui du berger, ceux qui conservent une plus grande importance et qui sont toujours en vigueur dans l'art français au fil du temps. Leur richesse et abondance iconographique sont proportionnelles à leur qualité de symboles issus de cette enclave singulière.

Pour toutes ces raisons, il est naturel que la plupart des iconographies réunies autour de l'axe argumentaire de ces travaux de recherche se récréent avec délectation dans la vie populaire du Haut-Aragon, vibrante et haute en couleur, et vise notamment, la singularité de son élément humain –ces peuples hors du commun qui habitent les Pyrénées lesquels Marguerite Gaston¹³³⁶ appelle dans ses études de référence « les héros montagnards », qui se caractérisent par leurs tenues vestimentaires typiques et par leurs modes de vie simples et ancestraux- alors que la représentation picturale des ressources naturelles, des paysages ou des monuments, d'une importance évidente, résulte peu notoire jusqu'à la fin du XIXe siècle, époque à laquelle s'y intéresseront quelques artistes qui se meuvent dans le domaine spécifique du « pyrénéisme ». Loin du topique et de la banalisation qui caractérisent en bonne mesure l'image méridionale de ce qui est espagnol, la plus grande partie de ces iconographies se fondent sur une réflexion à caractère

¹³³⁴ Critiques de l'importance de Théophile Gautier (1830-1872), Charles Blanc (1813-1882), Théophile Thoré (1807-1869), Paul Mantz (1821-1895), Francis Wey (1812-1882), Clément de Ris (1820-1882), F. de Lagenevais (pseudonyme d'Henri Blaze de Bury, 1813-1888), ou le grand prophète de la poésie moderne Charles Baudelaire (1821-1867), vers d'autres, leur prêtent une attention estimable dans ses notices dans une époque vraiment brillante de la critique d'art européenne. Ses commentaires, souvent magistraux, nous permettent nous enforcer avec une grande précision dans les intérêts et les inquiétudes plus profondes des oeuvres qui récréent les sujets de l'Aragon du nord.

¹³³⁵ Un livre de référence indispensable pour comprendre l'évolution de l'art de cette époque: ROSENTHAL, Léon, *Du romantisme au réalisme: essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848* (fac-similé de l'édition de H. Laurens, Paris, 1914), Paris, Macula, 1987.

¹³³⁶ GASTON, Marguerite, *Images romantiques des Pyrénées: les Pyrénées dans la peinture et dans l'estampe à l'époque romantique*, Pau, Les Amis du Musée Pyrénéen, Marrimpouey Jeune, 1975, p. 134.

admiratif qui tend à s'affirmer grâce à de splendides résultats dans leur réalisation plastique, s'articulant autour d'une syntaxe sincère, profonde, pleine de sens.



Fig.235. Victor Hugo
Rencontré dans la montagne. Le muletier borgne.
Ancien Trabucaire
Pluma, tinta ocre y acuarela, 29,8 x 23,5 cm. Hacia 1856
BNF, Manuscrits, NAF 13350, fol. 4.

Un homme parut sur le seuil de la porte [...] C'était un de ces visages basanés et brûlés qui n'ont point d'âge [...] Un mouchoir rouge lui ceignait le front, selon la mode des muletiers aragonais, et serrait sur ses tempes ses cheveux épais et noirs. Il avait le sommet de la tête rasé, [...] La grosse mèche de résine agitée par le vent déplaçait rapidement l'ombre et la lumière sur cette figure. Rien de plus étrange que ce sourire cordial sous ce flamboiement sinistre. Tout à coup, il m'aperçut, et son sourire disparut comme s'éteint une lampe sur laquelle on souffle. Son sourcil s'était froncé, son regard restait fixé sur moi

*Victor Hugo,
Alpes et Pyrénées*